



فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الأول
العدد الثالث
أبريل ١٩٨١
جمادى الآخرة ١٤٠١

٣

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد وادارۀ ادبیات فارسی

فصول

مجلة النقد الأدبی

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس إدارة صلاح عبد الصبور

مستشارو التحرير

زک نجیب محمود
سهریر القلماوی
شوقي ضیف
عبد الحمید یونس
عبد القادر القط
مجدی وهبه
مصطفی سویف
نجیب محفوظ
یحیی حقی

رئيس التحرير

عزالدین اسماعیل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مدير التحرير

سامی خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

التشيد الفني

إبراهيم السعدني

● الاشتراكات من الخارج

من سنة ونقطة أحمد ١٥ دولاراً وأوروبا ٢١ دولاراً للبريد، طبعاً إلى
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتجاوز ٥ دولار)
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولاراً)

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

عبد الصبور، طبعاً للبريد العام للكتاب، شارع كوبرش القل - بولاق -
القاهرة - ج. ع. م. بريد ١١٢١٥٩

● الإعلانات

تتولى طبعاً مع إدارة طبعاً أو متروكاً للتصميم

● الأسطر في البلاد العربية

البحرين ١٠٠ - ليبيا ١٥ - مصر ١٥ - سوريا ١٠ - لبنان ١٠ - الأردن ١٠ - ليبيا ١٠ -
البحرين ١٠ - ليبيا ١٠ - سوريا ١٠ - لبنان ١٠ - الأردن ١٠ - ليبيا ١٠ -
البحرين ١٠ - ليبيا ١٠ - سوريا ١٠ - لبنان ١٠ - الأردن ١٠ - ليبيا ١٠ -

● الاشتراكات

● الاشتراكات من الداخل

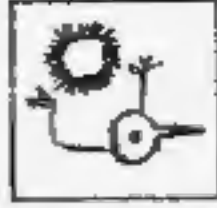
من سنة ونقطة أحمد ١٥ دولاراً وأوروبا ٢١ دولاراً للبريد، طبعاً إلى
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتجاوز ٥ دولار)

٥	أما قبل
٦	هذا العدد
١٣	التعد العربي القديم والمنهجية
٢٣	قراءة في دلائل الاعجاز
٤١	السيمبوطيا : مفاهيم وأبعاد
٥٥	سيمبوطيا القدة
٦٧	سيمبوطيا السرح
٧٩	استدارة الزمن عند جارتيا ماركيز
	ترجمة : اعتدال عثمان
٩٩	التفسير الأسطوري في النقد الأدبي
١٠٥	المنهج الأسطوري مطبقا
١١٥	التفسير الأسطوري للشعر القديم
١٢٧	التفسير الأسطوري للشعر الجاهل
١٤١	الرمبوطيا ومعضلة قصص النص
١٦١	نقاد نجيب محفوظ : ملاحظات أولية
١٨١	التناول الطاهر للأدب - نظريته ومناهجه
	ترجمة : عبد الفتاح الديدي
١٩٣	المدخل الأسطوري
	ترجمة : ماهر شفيق فريد
٢٠٥	أورويل الناقد الأدبي
٢١٩	مروج إبلوت بين الطراد
٢٣٣	المناهج النقد الرئيسية في القرن العشرين
	ترجمة : إبراهيم سعادة
٢٤١	نكوة العدد ومشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر (إعداد : أحمد بدرى ..
٢٥٩	الواقع الأدبي
	مجموعة نقدية :
٢٦١	تحليل سيميوترجي لمسرحية «الاستاذ»
	مناصبات أدبية :
٢٦٧	الأصمى والذئب واللقاء المشعيل
٢٧٣	محاولة لاكتشاف المخلوق
	عرض دراسات حديثة :
٢٨٢	نقد الرواية
	ألف : نيلة إبراهيم
	عرض : منسخت الجبار
٢٨٩	حركة الابداع
	ألف : خالدة سعيد
	عرض : محمد بدرى
٢٩٣	استدعاء الشخصيات التراثية
	ألف : عل عشرى زايد
	عرض : يسرى العزب
	الدوريات الأجنبية :
	الدوريات الإنجليزية
٢٩٨	نادية الخولى
٣٠٢	فراد أحمد
	الدوريات الفرنسية
	رسائل جامعة :
٣٠٤	عروض رسائل
٣٠٩	نناء نفس الوجود
	يليجرافيا
	تقارير :
٣١١	مؤتمر الفولكلور والتعبية الاجتماعية
٣١٤	نيلة إبراهيم
	مؤتمر رفاعة الطهطاوى
	نصار عبد الله
	ترجمة محمود عياد
	This issue

محتويات العدد

مناهج النقد الأدبي المعاصر

الجزء الثاني



دار الفتى العربى

بيروت . لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

- تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ خدمة ٥٦ مليون طفل وفق عربى في ضوء دراسات قام بها اختصاصيون بشق فروع التربية .
- نهتم باللغة العربية (٤ - ١٨) عاماً .
- تساعد الطفل / الفتى العربى على بناء شخصيته وتنمية طاقاته ليكون أكثر قدرة على مواجهة متطلبات الحياة على مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عربى موحد .
- تساعد الطفل / الفتى العربى على تنمية ذوقه الفنى وتقديم إليه بأسلوب بسيط ودقيق مبادئ العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية بمحاصلها التاريخية والجغرافية المميزة .
- تقدم الشائق والوالد والتنوع تنمية طاقات الناشئة العربية فنياً وعلمياً وأدبياً وتنمية لهمهم الوطنية والقومية والإنسانية من خلال تربية حديثة مرتبطة بوطننا العربى الكبير وقضاياها المصرية .



■ يساهم في إعداد السلاسل أدباء وعلماء وفنانون عرب
أصدرت السلاسل التالية :

١ - سلسلة المستقبل للأطفال (٣٠ كتاباً)

ذكرى ناصر ، سليم بركات ، إبراهيم الخورى ، لسانة بدر ، كمال حماد ، احمد ، نوفل زباد .

٢ - سلسلة قوس قزح (١٧ كتاباً)

٣ - سلسلة الألفى الجديد (٤ كتب)

كتبها : شهاب كفتاني ، زين العابدين الحسنى ، د . محبوب عمر ، صمد بركى .

٤ - سلسلة الروايات العلمية :

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية . بعدها الكاتب صبح الله إبراهيم .
تعالج في قصص مشوقة موصوفة بصور فوتوغرافية الموضوعات التالية :
- ألوان السلوك لدى الكائنات الحية من حشرات وأسمك وطيور وزهور وكائنات دقيقة .
- أسرار العمليات الحيوية في الطبيعة وى جسم الإنسان .
صدر منها : « عندما جلست المكبوت تنظر » ، « البرقاقات فى دائرة مستمرة » ، « يوم عادت الملكة القديمة » .
يصدر قريباً : « الدلفى يأتى عند الغروب » ، « زعفة الظهور يقتل الفلك المنزى » ، « البحر الأحمر » .

٥ - سلسلة الكتب العلمية المبسطة (٨ كتب)

أول سلسلة من نوعها في الوطن العربى تدرج مواضيعها حول معرفة البيئة العربية وتصدر في ثلاث سلاسل « البيئة العربية » ، « العرب والعلوم » ، « العلوم والإنسان » .
صدر منها : « بيتنا ما هي » ، « الصحراء والمهبط » ، « هذا أنا » ، « حكاية الأعداد » ، « لغتنا » ، « أسميات علمية » .

٦ - سلسلة من حكايات الشعوب (١٦ كتاباً)

٧ - سلسلة حكايا عن الوطن (٦ كتب)

٨ - سلسلة المصنفات الفنية :

أول مجموعة من المصنفات الفنية للأطفال العرب صدر منها ١٢ مصنف بالألوان الكاملة .

٩ - سلسلة المصنفات التعليمية :

أول سلسلة من نوعها تقدم « الحروف » ، « الأرقام » ، « الأشكال » أعدتها الفنان حجازى .

يصدر قريباً :

- مكتبة الأدب العالمى
- مكتبة التاريخ

أما قبل

فقد تلقت «فصول» عددا من الرسائل التي شاء أصحابها أن يعلنوا فيها عن وجهات نظرهم في العدد السابق منها ، وأن يطرحوا علينا بعض المقترحات التي يرون فيها تطورا للمجلة أو تسديدا لخطواتنا . وربما كانت أطول رسالة من هذه الرسائل هي رسالة مجموعة أدباء «ملوى» - «بني مزار» - «المنيا» ، التي يتبنون فيها إلينا خلاصة مناقشتهم الجماعية لذلك العدد . ونحن إذ نقدر لهم هذه العناية وهذا الاهتمام ، وإذ نقرهم على كل ما سجلوه من ملاحظات ، وبخاصة ما لم يرصدهم من مقالات في القسم الخاص بالواقع الأدبي . نعددهم بمطالبة الكتاب بمزيد من الحرص وبذل الجهد والتدقيق ، ونرجو - في الوقت نفسه - أن تكون تجربتهم هذه نموذجاً لما يمكن أن نبذله كل الجماعات أو التجمعات الأدبية من نشاط إيجابي خلاق .

وفي نفس الوقت الذي وردت فيه رسائل مشجعة من بعض الإخوة العرب ، المعنيين بشئون الثقافة والفكر الأدبي ، ترددت شكوى بعض القراء من صعوبة فهم أجزاء من مادة ذلك العدد . وقد تعززت هذه الشكوى عندما أُرسل إلى كاتبها الكبير نجيب محفوظ أنه لم يفهم مما نشر في ذلك العدد شيئا ، وقال : «ولم أكن أعلم أن النقد قد صار على هذا القدر من الصعوبة» .

ولسنا ننكر أن الأمر قد صار حقا ، على هذا القدر من الصعوبة ، فالفكر الأدبي قد صار في زماننا بالغ التعقيد بما طور لنفسه من مناهج ومن مصطلحات ، فضلا عن استيعابه لكثير من الأفكار التي تنتمي إلى فلسفات نظرية واجتماعية وجبالية مختلفة ، ترجع إلى الماضي أو تعيش في زمننا الراهن . وهي أفكار لم يقدر لها من قبل أن تكون مهضومة في عقل القارئ . بحيث تشكل أساسا مرجعا كافيا لنفهم ما يطرح عليه من أفكار جديدة . والبديل المطروح علينا الآن هو اللجوء إلى التبسيط . لكن هذا البديل يظل محفوظا بكثير من المخاطر كذلك . ويبدو أن هذه الصعوبة ستظل قائمة - على نحو ما - في كل الحالات التي ترتبط فيها الدراسة بالنظريات والمناهج الفكرية المستحدثة . ولاشك في أن هذه اللغة الجديدة الصعبة تصبح - ككل الأشياء - مأثرة مع مضي الزمن . وبذلك نكون قد حققنا النقلة المنشودة . وإن حرصنا - في التخطيط لكل عدد - على أن نشفع الدراسات النظرية بدراسات تطبيقية ، ربما كان شافعا لبعض الغموض الذي تحمله العبارة أحيانا في الجانب النظري .

إننا نواجه مازق الفكر ومازق اللغة في آن واحد ، ولكننا على غير استعداد لتعاشي المفارقة إثارا للسلامة .

وفي بعض تلك الرسائل شكوى متجددة من عدم التمكن من الحصول على المجلة ، بخاصة في الأقطار العربية المختلفة ، لقلة العدد المطروح من نسخها عن المطلوب ، مع أننا زدنا المطبوع من العدد السابق زيادة ملحوظة ، كلفتنا خسائر مادية جديدة ، نتيجة لعدم وفاء ثمن البيع بالتكلفة . ومع ذلك فسنبذل أقصى جهدنا للعمل على إزالة هذه الشكوى .

وبعد ، فهذا هو العدد الثالث ، يحمل إلى القارئ الكريم الجزء الثاني من مناهج النقد الأدبي . وقد أفردنا فيه للنقد العربي القديم دراستين عمليتين وجهتي نظر متحاورتين بلا حوار ، فضلا عن دراسات أخرى تتخذ من الشعر العربي القديم ومن أدبنا الحديث مجالات للتطبيق ، تأكيداً للحثيثة الأولى في هدف هذه المجلة ، وهي خدمة الأدب العربي .

وبهذا العدد تكتمل دائرة المناهج النقدية . لنبدأ - مع العدد القادم - دائرة الأجناس الأدبية الكبرى . الشعر والقصة والمسرح . وما يتصل بها من قضايا ومشكلات .

ويبقى أخيرا أن أتود بالجهود الخلاق الذي بذله معنا الزميل صلاح فضل منذ كانت هذه المجلة مجرد فكرة أو حلم إلى أن خرجت إلى الوجود . وبمشاركته الفعالة في الإعداد للعديد من الأعداد والثاني منها . لقد شاعت الظروف له أن يتقل إلى مجال آخر يحتاج إلى جهوده البناءة وعطائه الثمر . وهو العمل مستشارا ثقافيا ومديرا للمعهد المصري في «مدريد» بأسبانيا . ولكن ذلك لن يقطع عن المجلة . التي أحبها وأحبته . عطاءه الثمين . ومشاركته الجادة .

رئيس التحرير

هذا العدد

يكمل هذا العدد مناهج النقد الأدبي المعاصر . فهو قرين العدد الماضي وتمة له . وأى محاولة للإتمام والإكمال تعنى سعيًا إلى الاكتمال . والاكتمال عملية فاعلة لا تعنى مجرد العرض المستقصى للمناهج ، أو حشد الألفاظ البراقة والمصطلحات الصعبة الغريبة ، بل تعنى فتح آفاق التعرف على كل شئ ، والحوار مع كل شئ ، بهدف واحد هو التأصيل . ولكي يتحقق هذا الهدف ، لا بد من الحوار على كل مستويات المناهج . أى الحوار بين المناهج بعضها وبعض ، والحوار بين هذه المناهج - مجتمعة - وواقعنا الأدبي ، والحوار بينها وبين تراثنا في نفس الوقت . ولهذا السبب يلمح القارئ - في هذا العدد - لتقديم مجموعة أخرى من مناهج النقد الأدبي المعاصر ، مثلاً يلمح حديثاً عن التراث النقدي ، مثلاً يلمح حديثاً عن النقد العربي المعاصر ، مثلاً يلمح - أخيراً - سعيًا إلى قراءة جديدة ، تبدأ بالشعر الجاهل لتنتهى بمسرحية سعد الدين وهبة - «الأستاذ» - التي نشاهدها هذه الأيام .

هذا الحرص على التأصيل هو الذى جعلنا نفتح - هذا العدد - بقراءتين متعارضتين للتراث النقدي . أما الأولى فهي قراءة عبد القادر القط في «النقد العربي القديم» من زاوية «النهجية» ، وأما الثانية فهي قراءة مصطفى ناصف للعلاقة بين «النحو والشعر» من خلال كتاب «دلائل الإعجاز» لعبد القاهر الجرجاني . والتعارض بين القراءتين ناتج عن التعارض بين الفرضيات الشروكة لعملية «القراءة» . وإذا كان عبد القادر القط يحرص على عزل ذات الناقد المعاصر عن المعطيات المستقلة للنقد القديم ، فإن مصطفى ناصف يجرى حواراً - مغيراً لطرحه - مع نفس النقد القديم ، لكن مع معطى محدد من معطياته ، ليعيد تفسير علاقات هذا المعطى من ناحية ، وليفيد من عملية التفسير نفسها في دعم موقف نقدي معاصر من ناحية ثانية . وبقدر ما يحدثنا عبد القادر القط عن «النظرة الموضوعية المحددة» بهذا معطى ناصف إلى ضرورة ملاحظة الحدود التي تميز الفكر القديم من الفكر الحديث . ولكن يختلف كلاهما - بعد ذلك - اختلافاً لافتاً ، إذ يظل التراث النقدي منظوراً إليه من زاوية السلب عند الأول ، بينما يكتسب التراث بعداً مغايراً من منظور الإيجاب عند الثاني .

وهكذا يؤكد عبد القادر القط أن تراثنا النقدي ضئيل في كنهه ، ضعيف في كیفه ، إذا قيس بألوان أخرى من التراث ، مثلاً يؤكد أن «النقد» لم يكن الشغل الأول للمؤلفين القدماء . ولذلك لم يعرف هذا النقد النظرة الكلية الشاملة ، بل النظرات الجزئية المتناثرة . ولم يتوقف عند القصيدة الكاملة . بل عند البيت أو الأبيات . ولم يقترب من الفلسفة اللغوية للإبداع بل ركز على النظرة البلاغية المنصرفة إلى العبارة لا البناء . ولم يعرف النقد العربي القديم البناء النظري المتكامل في التأليف بل التزعة الشكلية المنطقية . ولا يقصد عبد القادر القط من وراء ذلك كله الإزراء بما ينطوي عليه التراث النقدي من دراسات ، بل يقصد - فيما يقول - أن يضع هذا التراث في موضعه بالقياس إلى ألوان أخرى من تراث الفكر العربي . وأن يبينه - فيما يقول - إلى المخاطر التي يقع فيها المعاصرون عندما يسقطون مواقفهم . أو نظرياتهم ، على التراث .

ويؤكد القط - في ثانياً ذلك - أن «دلائل الإعجاز» أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد ، وأن مسلك عبد القاهر - في الكتاب - مسلك تعليمي غائى إيهام ينطوى على ضرب أمثلة مصنوعة ، توازى أمثلة النحاة . أما مفهوم «النظم» - في الكتاب - فبعثر يعسر على المدارس لم شأنه المتناثر والمتعارض . ويتوسع عبد القاهر في معنى النحو . ليحوّله إلى مباحث في البلاغة . ولكنه لا يصل إلى مفهوم يحوط نظومات النص الأدبي . ولكن هذا الكتاب نفسه يغدو ذا قيمة مغايرة عند مصطفى ناصف . إنه يكاد يكون أهم ما كتب في العربية على الإطلاق ، والإلمام به فريضة مطلوبة لكل دراسة لغوية يوزقها الإحساس بالصعوبات الكامنة وراء تميز التراكيب بعضها عن بعض وتعلقها بالمعاني . ومن هذه الزاوية يتصل كتاب عبد القاهر - «فلسفة لغوية» في التراث .. فلسفة تمثل سماتها فضلاً عن أهم فصول الدراسات العربية وأكثرها تشويقاً . وهكذا تدفع إلى عالم النحو - من خلال الكتاب - لا باعتباره صناعة تتصل بتميز الصحة من



وقفة إزاء «السيميوطيقا» من حيث هي «مفاهيم» وأبعاد» . ومن هذه الزاوية تقدم لنا أهمية وشيد عرضنا عن هذا المجال الذي ازدهر منذ الستينيات ، يهتم بدراسة الاتصال والدلالة عن أنظمة العلاقات في علوم مختلفة . ويقدر ما تعود بنا إلى ما قبل هذا الازدهار ، لتكشف عن تاريخ السيميوطيقا القريب والبعيد ، تتوقف عندها كعلم لأنظمة الاتصال ، ودراسة للأنظمة الدالة ، مما يستلزم وقفات عند المفاهيم الأساسية لـ «الاتصال» و«الشفرة» و«الدلالة» و«العلامة» . ثم تعرج بنا على الأدب لتكشف عن تركيز الدراسات السيميوطيقية على فهم العلاقة الأدبية في مستوى العلاقة الجدلية : بين النص الأدبي من ناحية ، والمجالات الثقافية والأيدولوجية من ناحية ثانية . ويقدر ما يؤدي ذلك إلى حديث عن «العلاقات الشعرية» التي يتوحد فيها الدال بالمدلول ، فإنه يقضي إلى الحديث عن ازدواج القول الشعري . والحديث عن «العلاقة القصصية» لا بد أن يقود إلى النظر إلى القصة باعتباره المكان الذي تلتقي فيه مستويات متنوعة من اللغة فيما يسمى تعدد الأساليب ، وتعدد اللغات ، وتعدد الأصوات . وذلك أمر يفرض «مخدجة» الأقوال التي تتكون منها الرواية ، باعتبارها نظاما دالا يعبر عن أنظمة أيدولوجية تلتقي بالتقاء الأنظمة الثقافية . على أن مثل هذا الحديث ، لا بد أن يقضي إلى الثقافة ، لأن النظرة السيميوطيقية لا تعزل العمل الأدبي ، بل تعتبره نظاما دالا ، لا يفصل عن وحدة ثقافية تجمع بين أنظمة دالة مختلفة ذات علامات ، لها بنيتها الخاصة ، وطابعها الخاص . على أن هذه النقلة من الأدب إلى الثقافة تشير إلى أن السيميوطيقا محاولة لفهم اللغات التي نحونا ، وبالتالي محاولة فهم العالم الذي نعيش فيه . ومن هنا نفهم ما يقوله لوتمان من أن السيميوطيقا تسعى إلى أعين فهم ممكن للحقيقة ، ولاكتساب الحياة معنى أوسع .

إن مثل هذا السعي يقودنا إلى اللغة ، وي طرح سؤالا جديرا عن موضع اللغة بين نظم العلامات ، بل يطرح سؤالا ضمنا عن جدوى النموذج اللغوي في تحليل أنظمة العلاقات غير اللغوية ، ولماذا كانت اللغة هي المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية . وسوف نجد إجابة عن مثل هذه الأسئلة عند إميل بنفست Emile Benveniste عن «سيمبولوجيا اللغة» في بحثه الذي ترجمه سبزا قاسم . والبحث يبدأ من بيرس ، وسوسير ليتجاوزهما ، فيستخلص - أولا - مبدئين مهمين يتكاملان العلاقة بين الأنظمة السيمبولوجية . يتصل أولها بعدم الترادف بين هذه الأنظمة من ناحية ، ويتصل ثانيها بالتركيز على القيمة الوظيفية للعلامة من ناحية ثانية . وإذا كانت طبيعة العلاقات بين الأنظمة تطرح تميزات أخرى عن العلاقات التوليدية التي يتولد فيها نظام من آخر ، وعن علاقات الخائل التي ينشأ معها تبادل بين أجزاء نظامين ، وعن علاقات التفسير التي تنشأ بين نظام يفسر نظاما آخر . فإن هذا النوع الأخير من العلاقات يقودنا إلى أهمية اللغة باعتبارها المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيمبولوجية ، بل سيؤكد لنا تأمل هذا النوع ، أن النظرة السيمبولوجية تركز - على العكس مما يذهب إليه علماء الاجتماع - أن اللغة هي التي تجمع البشر ، إذ هي أساس جميع العلاقات التي تؤسس المجتمع . وكما تعكس العلاقة السيمبولوجية - على مستوى التفسير - العلاقة الاجتماعية ، فإنها تؤكد أن اللغة تهيئ بدلالة مزدوجة تفضي إلى التعرف على العلامة ، وفهم القول في آن . ولكن من الغريب أن مفهوم العلامة - وهو الأداة الذهنية التي خلقت السيمبولوجيا - قد ساهم في تجميدها . وإذن فلا بد من تجاوز المفهوم السوسيري للعلامة كوحدة فريدة تترتب عليها بنية اللغة وأدائها لوظيفتها . ويقدر ما يتم هذا التجاوز في التحليل الداخلي للغة بإدخال البعد الدلالي وتمييز مستوياته ، فإنه يتم بتحليل يتجاوز اللغة نفسها .

قد نقول إن السيمبولوجيا ، أو علم العلامات ، إنما هو علم يهدف إلى الاستكشاف والمساعدة على الفهم . وبما أن مادة علم العلامات هي الاتصال ، أو التواصل communication البشرية ، فلا يمكن الآن الحزم ببعض القواعد العامة الثابتة . ومن ثم لا يمكن القول بأن علم العلامات علم بالمعنى الثام لهذه الكلمة ، فالتحليل السيمبولوجي لم يصبح بعد من الماسك ، بحيث يمكن أن يرقى إلى المستوى العلمي فيما نقول سامية أسعد في مقالها عن سيمبولوجيا المسرح .

إن هذه البررة - الأقل ثبوتا - تصدر عن ناقد أدبي . ومن هنا يأتي الحديث عن «سيمبولوجيا المسرح» كنوع من التخصص أو الاختيار على مجال محدد . وتؤكد سامية أسعد - منذ اللحظة الأولى - الطبيعة الاستكشافية لهذا العلم الجديد ، فتنبئنا إلى صعوبته في مجال المسرح ، ذلك لأن الرسالة المسرحية رسالة معقدة تنطوي على عدد كبير من النظم أو الأنظمة الجمالية تعمل فيها في آن واحد ، على نحو يجعل تحليلها - أي الرسالة المسرحية - مليئا بالإثارة والصعوبة . ويبدأ التحليل السيمبولوجي للرسالة المسرحية بالقراءة ، وهي تختلف عن قراءة الناقد العادية بانفتاحها الدائم . وإذا كانت الرسالة المسرحية تقع بين الإشارات Signaux والمؤشرات Indices ، فإنها ترتبط بالعرض المسرحي الذي يسعى إلى الاتصال والتواصل . وقد يعتمد علم العلامات على الرسالة أساسا . ولكن لا ينبغي أن نسي أن هذه الرسالة تدخل في سلسلة التواصل ، لأن تحليل النص يأخذ في الاعتبار الإرسال والتلقي . ويقدر ما يقضي هذا إلى تحديد المرجع وتحديد «دوال» تلك الرسالة ، فإنه يؤكد عدم ثبات معاني هذه الدوال ، إذ تتوقف على المحيط الثقافي والعصر ، وكل من المرسل ، والمرسل إليه . ومن ثم يصبح المعنى علاقة معينة بين أناس يتصلون فيما بينهم في زمن ما ، أو لحظة ما . فعلم العلامات ، أو السيمبولوجيا ، هو -

إذن - العلم الذي يهتم بالمعنى الذي نجده في التواصل الفعلي ، ولكن سيميولوجيا المسرح لا تبحث عن حقيقة المعنى ، أي أنها لا تسعى إلى العثور على المعنى الصحيح ، وإنما تسعى إلى استخلاص عدة معانٍ ممكنة . أما التفسير فيقوم به المخرج ، أو الممثل ، أو القارئ ، أو المشاهد للعرض المسرحي . والحديث عن العرض المسرحي لابد أن يتطرق إلى علاقته بالنص . فالنص أساس العرض ، ولكنه يختلف عنه في الوقت نفسه اختلافا جديدا . ف لغة النص - وهي لغة طبيعية - تترجم في العرض إلى لغات عدة غير لغوية ، لذا لا يمكن أن نتحدث قراءة النص وقراءة العرض .

ويقدر ما يستلزم التمييز بين النص المسرحي والعرض - التمييز بين حدث معقد من العلامات ، فإنه يستلزم التمييز بين جزءين مترابطين من النص هما الحوار والإرشادات المسرحية في النص المسرحي ، وأهم من ذلك البحث عن نموذج ذهني لتحليل الوحدات المكونة للرسالة المسرحية . وأيا كان هذا النموذج الذهني فإن عليه أن يساعدنا في التهم . وبفقدنا هذا كله إلى الحديث عن الشخصيات والمكان والزمان ومراعاة التعقيدات الظاهرة في كل مجال . خاصة عندما نلاحظ أن مكان العرض المسرحي ، مثلا ، يجمع ما بين لغات عدة ، يمكن تقسيمها على أساس من العناصر المولية والعناصر السمية . تلك التي تثرى الكلام وتكمله .

وإذا كان علم العلامات قابلا للتطبيق على المادة المسرحية نصا كانت أم عرضا ، وعلى أنواع أخرى شعرا كانت أو قصة . فإن التطبيق أمر لازم لاكتمال الفهم . ولذلك ينطوي العدد على تجربة نقدية هي «تحليل سيميولوجي» لمسرحية «الأستاذ» لسعد الدين وهبة . كما ينطوي العدد على تحليل آخر لواحدة من أهم روايات عصرنا وهي رواية «عائلة عام من العزلة» . ونقدم التحليل الأول هدى وصلى . التي تحاول التعرف على أصول اللعبة المسرحية ، من خلال عرض درامي محدد . ويقدم التحليل الثاني ، الناقد سيزار سيجري كتابه عن «النقد الأدبي والسيميوطيقا» وترجمته أحمدال عثمان .

وإذا كانت السيميولوجيا نقودنا إلى النص - الرسالة فإنها نقودنا إلى دلالة هذه الرسالة . ودلالة الرسالة « قد تكون مرتبطة بالرسالة ذاتها ، وقد تكون مرتبطة بأنظمة أخرى خارجها . على بين هذه الأنظمة - بالتأكيد - عالم الأسطورة الذي يمكن أن يحده النص . والنقطة بين هذا العالم والنص الأدبي أشبه بالنقطة بين الأصل وتجلياته الإبداعية . ومن هنا فهي نقلة من النص الأدبي باعتباره مفسرا إلى عالم الأسطورة باعتباره مفسرا . وكل هذه الجوانب تستحق وقفة مزدوجة . نهض - في جانبها الأول - على العرض النظري . ونهض - في جانبها الثاني - على التطبيق العملي .

ويأتي مقال ميمى سرحان عن «التفسير السيميولوجي في النقد الأدبي» عارضا لانجهايات هذا التفسير ، بادئا بالجذور الأولى عند كارل يونج C. G. Jung الذي ربط الأساطير بالمعرفة الكامنة في العقل الجمعي ، ووصل ما بين الحلم والأسطورة . ويتوقف المقال عند مفاهيم يونج عن العلاقة بين الأسطورة والأحلام . وما ينصل بذلك من حديث عن الرموز . إن الحلم مثل الأسطورة لا يفسر نفسه بنفسه ، كما يصعب أن ينطوي على دلالة واحدة ، جامدة . وفي هذه الدائرة نكتسب دلالة الشر بعدا جديدا فنطوي على التوتر والتضاد . وبقدر ما يكشف المقال عن تقارب بعض آراء يونج مع مدرسة النقد الجديد فإنه يوقفنا عند الأدب النفسي والإبداع القائم على الرؤى . وبقدر ما يتوقف المقال عند الحركة الرمزية تمتد ليشمل إسهام فيكو وهيردر ، فتتشكل سلسلة يترابط فيها جهد إرنست كاسيرر وسوزان لانجر ، ونقاد الأسطورة وأهمهم نورثروب فراي . وربما تكن أهمية الأخير في دعوته إلى أن اكتشاف العلاقة بين الأسطورة والشر يحقق إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم . وأيا كان الموقف من هذه الدعوى فلا شك أن النظر إلى الأدب من منظور الأسطورة يؤدي إلى الاهتمام المحدد بالدلالة التي يفصح عنها العمل الأدبي ، فيخفف من غلواء النظرة الموضوعية إلى الفن ، باعتباره كيانا منعزلا في ذاته . إن كل عمل أدبي عظيم لابد أن تدخل في نسجه عناصر من الأسطورة والرموز البدائية . ولذلك لا يمكن دراسته في ذاته بمعزل عن البحث عن هذه العناصر ، كما لا يمكن دراسته دون دراسة الكيفية التي استجاب بها الأديب إلى الرمز البدائي ، فضلا عن كيفية تعبيره عنه .

ولكن هل استطاع نقاد الأسطورة - حقا - أن يجدوا مفتاحا متكاملا لتحليل الأعمال الأدبية ؟ من الواضح أن هناك تناقضات كثيرة ، ومشكلات أكثر . كما أن هناك خلافات جديرة بين أصحاب هذا الاتجاه نفسه . ومن الأفضل - في هذه الحالة - المقارنة بين عدة مناهج داخل نفس الاتجاه . ومن الممكن التوقف - مثلا - عند مفكر قديم - مثل فيكو - ومفكر معاصر - مثل ليفي شتروس - ليظهر التباين بين منهجيهما . وليكشف التباين عن آفاق أخرى قابلة للتعميق . وهذا ما فعلته فريال جبروي غزول في مقالا عن «المنهج الأسطوري مقارنا» .



والحديث عن فيكو يعني التوقف عند مفاهيمه عن التاريخ والأسطورة والشعر وأصل اللغة على السواء ، وذلك لكي يتكشف لنا منهج فيكو التطوري الجليل الذي يسر من البسيط إلى المركب ، ومن المقطع الواحد إلى المقاطع المتعددة ، ومن أحادية المعنى إلى ثنائيته ، ومن الملموس إلى المجرد . والحديث عن ليبي شتروس يعني الحديث عن البنيوية وما أضافته في مجال الأساطير . والأهم - هنا - هو ملاحظة مفاهيم شتروس عن الفكر البدائي الذي يطمح إلى الكلية والشمول ، وأهمية الأسطورة بالنسبة إلى هذا الفكر . حيث نفق الأسطورة للبدائي إطاراً لفهم العالم ، وإن لم تتج له إطاراً للتحكم فيه على نحو ما يفعل العلم . ويتجلى منهج ليبي شتروس في اعتماده على تقسيم الأسطورة إلى مقاطع سردية تكشف عن أوجه التماثل والتناظر والتقابل ، كما يتجلى في تفسير الشخصيات الأسطورية بالرجوع إلى صفاتها الملموسة وإلى السياق الإثنوجرافي الذي تنطلق منه ، كما يتجلى - أخيراً - في تأويل الأسطورة عبر قراءة عمودية وأفقية في نفس الوقت . وإذا قمنا بمقارنة بين فكر الاثنين بعد هذا كله وجدنا أن الأول يتسم بنوع من الجدلية بينما يتسم الثاني بنوع من التحليلية . وإذا كانت الجدلية تكوّن الإنسان ، بمعنى أنها تتعامل معه باعتباره كائناً محددًا ، فإن تحليلية ليبي شتروس تذيب الإنسان .

ولا شك أن الحديث عن « المنهج الأسطوري » أو عن « نقد الأسطورة » يمكن أن يعثر على نصوص كثيرة تدعّمه في الأدب الحديث . وهناك دراسات متاحة عن « الأسطورة في المسرح المصري » ، وعن الشعراء « القوزيين » ، وتحليلات لأساطير « الولادة » أو « أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث » ، وعن « مضمون الأسطورة في الفكر العربي » . ولكن الشعر القديم ، خصوصاً الشعر الجاهل ، يمثل مصدر جذب دائم لهذا المنهج ولهذا النقد . نرى هل يرجع ذلك إلى شغافية الرموز البدائية في الشعر الجاهل وإلحاحها في طلب التفسير ؟ أم يرجع إلى أن التجاور بين الأنظمة اللغوية لهذا الشعر والأنظمة العقائدية للحياة الجاهلية يثرى هذا الشعر بعناصر الأسطورة ؟ أم يرجع ذلك إلى طبيعة « الصيغ الشفاهية » التي يتركب منها هذا الشعر فتكشف عن عمق صلته بمخزون الذاكرة الجمعية ؟

أيا كان السبب فإن دراستين - في هذا العدد - تتوجهان مباشرة إلى هذا الشعر الجاهل : فتسمى كل - منهما إلى قراءة جديدة له . متوسلة بأدوات وإجراءات مختلفة . أما الدراسة الأولى فيقدمها أحمد كمال زكي عن « التفسير الأسطوري للشعر القديم » . وهي استمرار مطوّراً لما وصل إليه من قبل في دراسة « الأساطير » . وتبحث عما يتجلى بأنظمة سيوطينية - أو سيوطولوجية - في الشعر الجاهل . ويؤكد أحمد كمال زكي - منذ البداية - أن الأسطورة هي لحمة الشعر القديم وسداه . وهو يلمح إلى أنظمتها من خلال عناصر متكررة (تشكيلات لصور ، أعماط أسلوبية ، رموز متكررة) ومن خلال ظهور ما يشبه أن يكون « التماذج العليا » - أو « الأولى » - التي تحدث عنها يونج ، فيلنقنا إلى أبعاد أسطورية للسيف ، وإشارات إلى نموذج « الملك المقتول » وإلى « الحيوان » الذي يقدم رمزاً كلياً . فينتوي على إيجاد هائل من الفكر الأسطوري . وبلغتنا - كذلك - إلى « الظفر » في إطار المقدمة الطليّة ، حيث تتحول رحلة الطعنان إلى ما يجائل رحلة الشس من مشرقها إلى مغربها . ويقدّر ما يؤكد أحمد كمال زكي البعد الأسطوري للرمز الكليّ يشير إلى إمكانية تفتته في مجموعة من الصور المجازية ، تشكل نفسها بمقدار ما استوعبه الشاعر الجاهل من ثقافة بيته . ومع ذلك بطل في « التفسير الأسطوري للشعر الجاهل » الكثير مما يستحق الكشف .

وما قدمه إبراهيم عبد الرحمن عن التفسير الأسطوري لهذا الشعر استمرار في هذا الطريق . ومحاولة لتقديم « قراءة جديدة » للشعر الجاهل . ويقدر ما نعتمد هذه القراءة على المعجم اللغوي التاريخي للنهم الأصول الميثولوجية والشعبية - فيما يقول - فإنها تعتمد على إعادة بناء « العالم الأسطوري » الذي انبثقت منه الميثولوجيا الدينية عند العرب . ويتبع ذلك كله تأمل ما انعكس من هذا العالم في الشعر الجاهل فأصبح متجسداً فيه . تستوي في ذلك اللوحات المتكاملة ، أو الصور الجزئية ، أو القصائد الكاملة . وهكذا تلج نصوص الشعر الجاهل في قراءة تكشف عن مستويات تحتية لمبينة « الحادرة » - مثلاً - كما تكشف عن نموذج المرأة الربة في قصيدة للأعشى . ويقدر ما يؤكد ذلك أن الشعر الجاهل - ككل شعر عظيم - حتمًا للمعنى . فإنه يؤكد ضرورة القراءة المحددة لهذا الشعر . ولعل ما تحمله هذه القراءة من غار نجعلنا نعيد النظر فيها ملياً .

ولكن ما « القراءة » أصلاً ؟ إن البحث عن سيوطولوجيا خاصة في الأدب - أو عن أبعاد أسطورية فيه - يعني مرفناً من « قارئ » معاصر إزاء « نص » قديم « مقروء » والعلاقة بين « القارئ » و « النص المقروء » لا بد أن تطرح مشكلات تتصل بالتفسير والتأويل . ويقدر ما تطرح هذه المشكلات فإننا تطرح أسئلة كثيرة عن حق « القارئ » الحديث في إعادة « قراءة » القديم وإعادة تأويله وتفسيره . مثلاً تطرح أسئلة أخرى عن « سلامة التأويل » و « تماسك التفسير » . وتجرد أن تطرح هذه الأسئلة تجد أنفسنا على عتبات افرميتيوطيقا . بل تجد أنفسنا في قلب « شاكطها » .

و «الوعي» - عند هؤلاء النقاد - يمثل علاقة مكثفة بين الأدب والعالم - أي علاقة تنطوي على عملية انتقاء حياى ريشكل بعاصر العالم المعاش - على نحو يحولنا إلى عالم أدنى - ومادامت لغة هذا العالم الأدبي معبرة فإنها لا بد أن تجعل من العمل الأدبي حاملا لأثر الفريد لوعي الأديب الشخصى - وتقدر ما يظل هذا الوعي «محباة» أو «ناطنا» فى العمل الأدبي فإنه يخضع إلى التحليل من خلال اللغة المفسدة به - وهذا حدثنا هؤلاء النقاد عن «أحوال الوعي» وعن «مضامين الوعي» وعن «الأنماط التحريية» من أحداث - عن «الأسبة الرمزية» - وهذه هؤلاء النقاد بالبحث عن «العناصر المتكررة» أو «تصنيف الصور» - إلخ - باعتبارها دلائل على هذه «الأنماط التحريية للوعي»

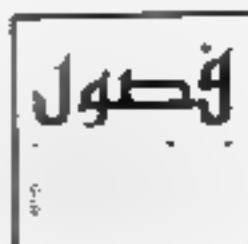
ولكن اتجاه هؤلاء لنقد بطل محائيا لعبه من الاتجاهات - ويشير عملهم - رغم طرافته وحدوسه ثلاث - مشكلات كبرى - تنفس بعضها ما تعود إلى عصر إلى العمل الأدبي بأعصار «وثيقة» من نوع جديد - ويتصل بعضها الآخر بمدى تركيزه عن الأدب - عباره - عما شامنا حاله - يتحلل في مجموعة أعماله - عاف إلى ذلك ما يشهده عملهم من مشكلات تتعلق بالنك - «الأنطولوجى» - العمل الأدبي - باعتباره وحدة «موجودة» على حرم منفصل - مستقلة بمعنى من المعانى - وباعتباره «حدثا» - وموضوعا - فى نفس الوقت

ومن هذه الراوية الأثيرية برز النعمة المعارضة لمال و - لى - ومثبات عن «المدخل الأنطولوجى» - برز سحرية - حده - و درجه - لافتة وهو حدث عن «نقد جديد» وعن تأثيرهم من النقاد فى أمريكا - خصوصا هوراي كزيجروج - هير ميللر J. Halas Miller - وقدر ما سحر ومرب من «نقاد الوعي» - أو «مدرسة حب» أو «التناول الظاهرى» - سحر بما يسميه «البدعة الباريسية المعاصرة» - ويتعدد بها نسبه - ويعمل فى سحرته من باكوريس (خصوصا حديثه عن «إسقاط مداد شعاع» من محور الاختيار إلى محور التقصام - و تحليله للمقامع الثلاثة و - like like - إلى درجة تبدو معها سحرية شكرى عداد (فى موقف من بيوت - العدد الدصى) مداعبه سحره الحور - على أن ومرب - بعد أن برقت السرية والتناول الظاهرى - يعود بنا إلى التساؤل عن الدين - مثير - إن لناقد الذى يرغب فى الاحتفاظ بمذهب الإنسان وهويته ككافه أدنى عليه أن يثابر على ولانه لحرب كولردج وكرونشه

برز هل نفعنا هذه السيرة «إياها» - على أى حال - تدفعنا إلى مزيد من التأمل - مثلا تدفعنا إلى معاداة مشكلات بسفة - وعن بعض هذه المشكلات يعود بنا إلى الهرميوطيقا مرة أخرى - خصوصا وعن نقار من مهم وهوات تعبيده «القصص» - ليودبر وتحتلات النبوية لنفس القصيدة - تلك التى شارك فيها باكوريس وشروس وريفتاير - ولعل هذه المقاربة تدفعنا إلى التساؤل عن الفرق بين «الإسقاط» و «القرعة» - وعن تحليلات النقد الانطباعى - سواء أهد طابعا لغويا أو سياسيا - وعن سر تفلبات النقاد حول أدب من الأدباء - وكلها أسئلة يمكن أن تلح على القارئ - سواء كان يطالع حث وميسر عوص عن «أورويل الناقد الأدبى» - محمودج بلقد السياسى والانطباعى - أو حث انجيل بطرس سمعان عن «جورج إليوت بين النقاد»

ولا شك أن هذه الأسئلة سوف تدفع القارئ إلى المشاركة فى اتخاذ موقف من كل هذه المناهج التى قدمت إليه - ومنه - عاهد - بعمل - أو برقص - أو بحدل - النفس الذى قدمه ريبه ويليك Rene Wellek عن «اتجاهات النقد الرئيسية فى القرون العشرين» - لدى برحمه ابراهيم حمادة - وسواء تفيل القارئ - أو برقص - أو عذل - ضد صار مشاركا حرا - يسهم - بدوره - فى عملية التأميل لى مثل الهدف الأخير من كل هذا الحوار بين المناهج والاتجاهات

التحرير

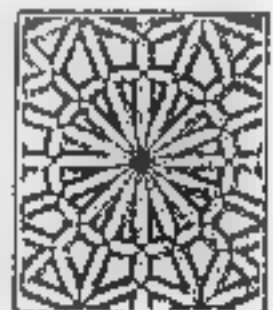


النقد العصرى القديم والمنهجية

عبد القادر المقط

حظى النقد العربى القديم بعناية كثير من الدارسين المحدثين ، مد أن انجذبت ههنا ثقافية الحديثة إلى إحياء التراث واتحاد ما ظل منه صالحاً للبقاء منطلقاً نحو التطور والتجديد العصرى وقد أقبل هؤلاء الدارسون على ذلك النقد بكثير من حسن الظن والرغبة فى الربط بين ثقافتهم الحديثة وتراثنا القديم ، قرأوا فيه : مباحج ، مختلفة ، وقصايا كلية ، ومشابهة نصل بينه وبين ألوان ومذاهب من النقد المعرفى المعاصر على أن الدارس إذا استطاع أن يخلص من آراءه السابقة وثقافته المعاصرة العالية ، ومن الآراء السائدة عن نقدنا العربى القديم - قد يرى فيه رأياً جديداً يضعه فى إطار عصره ويقومه نظرياً موضوعياً بالقياس إلى ألوان أخرى من التراث

والحق أن الطفرة الموضوعية المفردة تكشف أن تراثنا فى النقد ضئيل فى كنهه ، ضعيف فى كبره . إذا قيس بألوان أخرى من التراث للتصل بفن القول كالنحو ، أو بالدراسات الدينية كالفقه والتفسير فلفنحو - مثلاً - مدارس الكبرى المعروفة ، من بصرية وكوفية وبغدادية وأندلسية . ولكن مدرسة أعلام غيروا داخل إطارها العام باتجاهات فردية وإضافات جديدة خاصة ، وتعلمت عليهم مخبرون معروفون حملوا أفكارهم وفنونه وأضافوا إليه . ويستطيع الدارس - دون حاجة إلى التصير والتأويل - أن يكشف عن مسج كل مدرسة من هذه المدارس واتجاهات كل علم يارر من أعلامها . ومن ذلك يمكن أن يقال عن الفقه والتفسير فى مجال الدراسات الإسلامية



أما تراث النقد العربى القديم فيمثل فى كتب معرودة معدودة متشابهة موضوعات ومضائق ، بعضها نظرى كقصد الشعر لعلامة بن جهمر ، وعبار شعر لأمير طباطبائي ، ومباح النعماء لحارم الفراء ، ودلائل الإعجاز إذا سبناه إلى النقد لا إلى البلاغة وبعضها يجمع بين النظرية والتطبيق - وإن غلب عليه الجانب التطبيقى - كالموازنة بين أبي تمام والمحررى للأمدى ، والوساطة بين المنبى وحضوره لقاضى على بن عبد العزيز الخرجاني . ومن كتب فى تخليفه كتب تراجم ومضامير ،

يعرض المؤلف فى مقدمتها بعض القصايا النقدية عرضاً موضوعياً عابراً ، كقطقات الشعراء لابن سلام الجصى ، وأشعر والشعراء لابن قتيبة والناظر فى حياة هؤلاء المؤلفين ومؤلفاتهم يرى أن النقد لم يكن - فى الأعلى - مهم الأول ، وأهم لم يشعروا بالأدب شئداً معروفاً متصلاً . أو « يتخصصوا » فى دراسته ونقده ، فقد كان معظمهم من الفقهاء والمحدثين والفصحاء واللعلميين وقد استثنى بعضهم كائى بكر اصولى وندى جميع وشرح كثيراً من دواوين الشعراء ودون أحبارهم ، وإن لم يكن له

كبير مشاركة في إعداد هذه . وكان التعداد عند هؤلاء المؤلفين « استكمالاً » نشاطهم الفكري والثقافي ، أو اهتماماً مؤقتاً بقصة أدبية مثارة . أو وسيلة إلى غاية أكبر شأناً لديهم تتصل بالفعلة والتصوير وإعجاز القرآن .

وكذلك لم يعرف قديماً النظر الكلية الشاملة ، بل ظل - في أغلبه - نظرات جزئية متفرقة في فنياتها ، حتى في أكثر الموضوعات الخاصة للمصباح والنظر الكلية . وظلت دراسات النقاد التطبيقية محصورة في أبيات مفردة بعضها ، « يستشهدون » بها وتكرر عند معظمهم كما كان الأمر عند المحققين في الشواهد النحوية . ولم يكن هذا القصور عن قدر في « مادة » النقد ونصائياه ، إذ كان أمام هؤلاء النقاد تراث كبير من الشعر والنثر ، وفنون من التطور وكثير من النصايا التي أثارها اتجاهات التجديد في الشعر العباسي . لكن أحداً من النقاد لم يستطع أن يخلص من تلك النظرات الجزئية ليقم دعائم « نظرية » نقدية في الشعر أو النثر بوجه عام ، أو في قصة خاصة من النصايا التي كانت تثار حولها ، ولا يكاد نستقي من ذلك إلا عرضهم لقضية السرفات الشعرية ، ويستعمل لفظ في أمرها بعد . ولم يكن أدمى إلى « النتيجة » والنظر الكلية شامة - مثلاً - من قضية القديم والجديد متمثلة في دار من خطوبة وجدد حول شعر أبي تمام والبحراني ، أو قصة « المتفرد » والجزيرة الشحيحة في شعر المتنبي .

وبدق لنا في كتب حول هاتين القصيتين كتابان معروفان هما أسيل آثاره في النقد التطبيقي قدرا وأقربا إلى ما كانت تقتضيه طبيعة القصيتين من سلوك لمسح مرسوم ونظر شامل لكن الآمدي والمزحاني - في العبارة والوساطة - لم يستطيعا أن يخلصا من العناية بالنظرات الجزئية المتفرقة ، والاحتفال المسرف ببعض المسائل اللغوية والنحوية الصغيرة ، ومناقشة صحة « معنى » أو خطئه بالقياس إلى المطلق والواقع ، والخضوع سلطان الشعر الجاهلي واتحاد كثير من سماته الشكلية وقيمته الفنية معياراً للمحكم على الجديد .

حقاً ، فقد وفق الآمدي توفيقاً طيباً إذ أجرى حواراً التخييل بين أنصار أبي تمام وأنصار البحراني وناقش من خلاله كثيراً مما يصل بالخلاف بين الشاعرين ، لكنه لم يستطع مع ذلك أن يقدم صورة واضحة لمفهوم الجديد وسماته الفنية ، ووضعها بالقياس إلى القديم ، بل ظل عرصه محصوراً في إطار من العبارات ذات الدلالات العامة الغامضة التي خست حينذاك على النقد العربي ، ولم يبتد إلى « مصطلحات » محددة المفهوم واضحة الدلالة ، كقولته مثلاً : « فإن كنت - أدام الله سلامتك - تمس بفصل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرواق ، فالبهراني أشعر عندك ضرورة وإن كنت تميل إلى الصعقة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالعرض والفكرة ولا تلوي على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة » .

وقد استطاع أن « يستشف » ما وراء تلك العبارات « الانطباعية » من إحساس عام بطبيعة شعر هذين الشاعرين لكن الناقد في دراسته التطبيقية لم يهتم ببيان ما في شعر البهراني من « صحة السبك وحلاوة اللفظ وكثرة الماء والرواق » عن طريق التحليل والتصوير يقترب عمقهما عند القارئ من معنى المصطلح ، ويرى ما يلقها من عموماً في حديثه النظري .

والجدل حول شعر أبي تمام يدور في حوزة حول قضية القديم والجديد متمثلة في سمات فنية ثلاث ، رأى فيها النقاد خروجاً على تقاليد الشعر القديم أو « عمود الشعر » ورآها آخرون تجديد ، مشروعا وإضافة مبتكرة إلى تلك التقاليد . وأول هذه السمات : إسراف الشاعر في استخدام البديع حتى ينتهي إلى « الصعقة » ، وثانيها : إبعاله في الصور المجازية حتى يبلغ حد التجسيم غير المقبول أو « الغيابة » ، ثم عموماً بعض شعره غموضاً يصعب معه « فهم » المراد من بعض أبياته .

وكانت طبيعة القضية تقتضي أن يقدم الآمدي « نصراً » كلياً لمعي الجديد بعمامة وشعر أبي تمام بوجه خاص ، ويبين هل هو حقاً مجرد امتداد لبديع بشار ومسلم وأبي نواس وإسراف فيه كما قال أنصار البحراني ، أو هو « صيغة » شعرية جديدة تتألف فيها كثير من العناصر والمقومات ، وتمثل في الصورة العامة لذلك الشعر ، لا في أبيات مفردة يمثل بعضها الإمراط في الحساس ، وبعضها الإحالة في المخار ، وبعضها الغموض في المعنى . لكن الناقد اكتفى من هذا التصور الكلي بعبارات مقتضبة جرت في « حوار الخصمين » لا تتجاوز نسبة هذه السمات الفنية إلى شعر أبي تمام ونسبة أصدادها إلى شعر البحراني . فإذا جاء إلى الحديث عن طبيعة المخار عند أبي تمام اكتفى بمناقشة أبيات معروفة مفردة ، تروى عند كل من ناقش هذه القضية من الدارسين القدماء ، فأخذ عليه قوله

لدى ملك من أكلة الجود لم يزل على كيد المعروف من فعه تزد
جديت نداء غدوة السبت جذبة فخر صربها بين أيدي الفصائل
والدهر الأثم من شرفت بلومه إلا إذا أشرفت بكريم
به أسلم المعروف بالشام بعد ما لوى منذ أودى خالد وهو مرتد
فصيرت الشتاء في أعدائه صربة غادرته غوداً ركوب
ألا لا بعد الدهر كفايتني إلى محندي بصير فتقطع للزبد
فلقيت بالمعروف أعناق المني وحطمت بالإبحار ظهر الموعود
وأبياتاً أخرى من هذا القبيل لا يتجاوز في مناقشتها « صحة » الاستمارة وصلها بالواقع والمطلق ، ويطايرها من الشعر القديم ، إلى الصورة الشعرية النامة في أبيات متكاملة ، ولا يلتصق فيها إلا إلى المخار وحده دون سائر المقومات الفنية الأخرى التي كان يبرج بينها أبو تمام في « البيت الواحد » ، كالطابق والمائلة والتكرار والحساس وهو مع هذا لا

يفترض أن يكون مجاز العصر نابعا من تصور جديد للشعر وعلاقته بالواقع بل يناقش القضية من حيث مخالفتها أو موافقتها لما « جرى عليه العرب » وكذلك فعل في حديثه عن الغموض في شعر أبي تمام ، فعرض لبعض « نيات مبردة » استشهد بها كثيرون من الدارسين القدماء ، بعضها يشير إلى وقعة لابتدأ يعرفها قارئ الشعر لكي يدرك مقصد الشاعر ، كقوله في فتح عتورية

تسعون ألما كآساد الشرى فصحت
جلودهم قبل مضج التين والعنب

وبعضها إلى مذهب كلامي يستعصى فهم البيت إلا بمعركة شئ عنه .

جهمية الأوصاف ، إلا أنهم قد لقبوها جوهر الأشياء أو يرجه القارئ في بعضها بناء لغويا غير مأثور :

هن عوادي يوسف وصواحيه فرماً لقيتما أدرك الشبح طالبه

ومن المعروف أن أبا تمام قد أجاب من سأله حين سمع هذا البيت لم تقول ما لا يفهم ؟ بقوله : ولم لا تفهم ما يقال ؟ وقد كان من الممكن أن يكون جواب أبي تمام مفتاحا لقضية للقديم والتحديث ومنطقا بلامدى لكي يناقشها مناقشة موضوعية شاملة ، فمما ينبغي إدراكه أن لكل عصر روحه ومقتضياته ، وأن الحديث ينبغي أن يلتزم في ذاته لا بالقياس دائما إلى القديم ، ونحن حين ننتقد هذه النظرة الشاملة لا نحاول أن نعرض على نقاد ذلك العصر ما عجزنا العلمية الحديثة ، أو نطلب في التراث ما لم يكن من شأنه أن يوجد به ، فقد كان عصر هؤلاء الفاد حافلا بالتيارات الفكرية والفلسفية والمناهج العلمية - كما ذكرنا - في النحو والتفسير ونسقه والكلام والفلسفة وغيرها من العلوم ، في ظل حضارة مزدهرة وفيرة العطاء رفيعة المستوى . أما حديثه عن العصر الثالث من عناصر الجديد وهو الابدع ، والجناس بوجه خاص ، فبذلك فيه السبك الحزني لهسه ، ويستشهد ببعض أبيات فيها حيث من حيث أبي تمام اللفظي ، ولا يتجاوز ذلك إلى وضع الجناس في الصورة الشعرية بوجه عام ، واكتفاه مع عناصرها الفنية الأخرى .

ويضم الكتاب بعد « حوار الخصمين » إلى ثلاثة أقسام منفصلة ، يستعرض المؤلف في أولها أخطاء أبي تمام في المعاني والألفاظ ، وما جاء في شعره من « قبيح الاستعارات » و« اللبالات والسرقة » ويعود في الثاني فيسلك الطريقة نفسها - وإن خص سرقات البحري من أبي تمام على الخصوص - يصح صفحات . وهو في عرضه لهذه الأخطاء قل أن يخرج عن نطاق المناقشة الجريئة للبيت الواحد إلى تصور نظري للاستمارة الحيدة أو المبالغة المتصلة بمفهوم « الخيال » أو « الصدق والكذب » ، بل يتنقل من شرح خطأ إلى شرح خطأ آخر ، دون ربط كلي ، ولا يعقد

صلة بين الخصمين عن طريق المقارنة ، بل تظل أخطاء كلا الشاعرين بمنزل تام عن أخطاء الآخر .

ويسرف الناقد في مناقشة الحرية فيخلق صفحات طوالاً في بيان خطأ لغوي ، كالاستخدام أبي تمام لفظ « الأيم » بمعنى « الثيب » ، على حين يرى اللغويون أنها هي التي لا زوج لها ، بكراً كانت أو ثيب ، وقد استغرقت مناقشته هذا الخطأ ثمان صفحات ، أو يناقش خطأ في المعنى - مناقشة أخلاقية - في بيت أبي تمام :

الود للقرى ، ولكن عزله للأبعد الأوطان دون الأقرب

فيقول : « لأنه نفى المدح مرتبة من الفضل ، وجعل وذه لذرى قرابته ، ومنعهم عزله ، وجعله في الأبعدين . ولا أعرف له في هذا علواً بوجه » .. ثم يتابع الحديث عن هذا الخطأ فيشهد خمس عشرة صفحة كاملة^(١) ، ويناقش مبالغة محققة من مبالغات أبي تمام - ومبالغات شعراء ذلك العصر بوجه عام - في قول الشاعر :

من الحبف . لو أن الخلال حل صُورت

فا وُسُحاً جمالت عليها الخلال

فيبحث في ذلك عشر صفحات أخرى ، لا يخرج فيها عن إطار هذه المبالغة المفرطة ، يناقش قضية المبالغة ولطبا والصدق والكذب ، وإن كان قد عرض لها عرضاً موجزاً في مواضع أخرى من الكتاب .

فإذا بلغ القسم الثالث من الكتاب ليوازن بين شعر الشاعرين عدا عما كان قد وعد به في مقدمته من المقارنة « بين نصيدين من شعرهما إدراة اتفقتا في الوزن والقافية ، وبين معنى ومعنى » فأسقط ما كان يمكن أن ينتهي إلى شيء من الدراسة المنهجية في المقارنة بين نصائدهما كاملة ، واكتفى بالمقارنة بين « معنى ومعنى » ، مرتباً هذه المعاني حسب بناء القصيدة العربية الطويلة القديمة من وقوف بالديار ونسيب ووصف ومدح ، مُتَكَملاً كل « عرض » من هذه الأغراض إلى أجزاء أصغر ، فابوقرف على الأطلال يتصن « الابتذالات بذكر الوقوف على الديار .. التسليم على الديار .. ما ابتدأ به من ذكر نعية الدهور والأزمان للديار .. في إقواء الديار وتعبيها .. نعية الرياح للديار .. في ابكاء على الديار سؤال الديار واستعجائها عن الجواب .. فيما تبيحه الديار وتبعثه من جرى الواقعين بها .. الدعاء للدار باستقيا .. لوم الأصحاب في الوقوف على الديار .. ما قالوا أوصاف الديار والبيكاء عليها .. وصف أحوال الديار وآثارها .. » ولا شك أن كثيراً من هذه الأجزاء الصعبة - متمثلة في البيت والبيتين - تتزعج من سياقها ومن صورتها للتكاملة الجوانب في الطلع التقليدي لتندمج مجرد « معان » أو عبارات شعرية منفصلة لا يمكن تحليلها تحليلاً منياً والحكم عليها والمقارنة بينها مقارنة شاملة سقيمة . كذلك يمكن المؤلف في أغلب الأحيان بالتعليق عليها بقول هابر خال من التحليل والتعليل : « .. وهذا ابتداء جيد يأتي .. وهذا ابتداء »

صالحان .. وهذا أيضا بيت جيد ومعنى حسن مستقيم .. وهذا معنى ظريف ، وقد جاء مثله في الشعر .. وهذا لفظ حسن ومعنى ليس بالحنيد .. وهذا الابداء ليس بالحنيد من أجل قوله «اللاتين» ، لأنها معطية ليست بالحنيدة وليست بالمشهورة .. هذا المصراع الأول في غاية الخودة والبراعة والحسن والحلاوة ، وعجز البيت أيضا جيد بالغ .. وهذا ابتداء ليس بالحنيد لأنه جاء بالتجيس في ثلاثة ألقاظ ، وإعما بنفس إذا كان معطين .. وهذا ابتداء صالح .. وهذا البيت ردئ لقوله «نعم» وليس بالمعنى إليها حاجة ، جاء بها حشوا ، ومن الحشو ما لا يفتح ، و «نعم» ههنا فيجدة ... «^{٣١}» . ونظف بعض عبارات التعليل البسيرة التي ترد في أحكامه على تلك الآيات انطباعا شخصيا محضا ، لا يقتنع بها متذوق الشعر ، فقد رأى - مثلا - أن الشطر الأول من بيت أبي تمام

ومن ألم بها ، فقال سلامٌ كم حل عقدة صبره الإلهام
في غاية الخودة والبراعة والحسن والحلاوة . وهو حتى بمقياس ذوق ذلك العصر لا يستحق كل هذا الإعجاب المبالغ ، ومع ذلك لم يبين الناقد سر هذه الخودة والبراعة والحسن والحلاوة ولا طبعها . وهذا الأسلوب المتقصب بنظم الناقد عرفه لكل جزء من أجزاء هذه الأغراض . محكم موجز غير معتل تعليلًا شاملاً لقوله «الابتداء» يذكر الوقوف : «وأجعلها فيه متكافئة من أجل براعة بيتي البحري الأول» ، وأنها أجود من سائر أبيات أبي تمام . «ولكن كتمام التسليم على الديار» : «بهذا ما وجدته من تسليحها على الديار ، وأبو تمام عدى في قوله «ومن ألم بها فقال سلام» ، أشعر من البحري في سائر أبياته» . وفي البكاء على الديار : «وهذا من البحري وصف في البكاء على الديار حسن ، ومعان فيه مختلفة عجيب ، وأبو تمام تزم طريقة واحدة لم يتجاوزها . والبحري في هذا الباب أشعر» .

وقد كان الأمدى يستطيع - لو لا اشتغاله بتلك النظرات الجريئة - أن يجار لأبي تمام قصيدة مما يمثل نموذجاً مكتملاً لشعره فيحفظها ويقارن بينها وبين قصيدة مماثلة للبحري ، لكن النقد العربي لم يعرف هذا الأسلوب من التحليل لنص كامل وظل يعي - كما ذكرنا - بالآيات المفردة المنتزعة من سياقها .

...

وعلى هذه الطريقة سار العاصم الحرجاني في كتابه «الوساطة» وإذا كنا قد رأينا أن طبيعة «الموارة» كانت تقتضي الاستقصاء والتصوير الشامل لنقصه القديم والحديث ، فإن «التعمد» الشخصي عند النقي كان يحرص «صبغاً» بوضع الناقد من خلاله تلك الخصائص الفنية والفورية والقصية التي جمعت من شعر ذلك الشاعر صوتاً متميزاً بين أصوات عصره ، يثير من الخصومة قدر ما يثير من الإعجاب . لكن المؤلف يبدأ

بما بدأ به الأمدى من عرض لأخطاء المتنبي ، مدبراً ما دعا به الأمدى من إيراد نماذج لما وقع فيه الأهلون من أخطاء مماثلة ؛ إذ لا يخلو شاعر منها يمكن مجيئاً من بعض تلك الأخطاء والزللآت . ثم يتبع هذا الدفاع ببيان «عاشق أبي الطيب» فيقدم «اختار من شعره» في أربعين صفحة كاملة بلا أدنى دراسة أو تحليل أو تعقيب . ويعود بمرص نماذج من «المحيف من شعره» ، ثم يدرس في باب طويل يقع في مائة وعشرين صفحة «ما ادعى على أبي الطيب فيه السرقة»

و «الوساطة» عند الحرجاني تتخذ صورة «سليّة» لا يقصد بها إلى بيان وجوه التعمد عند الشاعر بتحليل بعض نصوص من شعره ، بقدر ما تعرض لبعض ما في شعره من أخطاء ، معترفاً بها أحياناً ، أو معتزلاً عنها - كما ذكرنا - بسوابق من القدماء والمحدثين ، ثم هر بعد ذلك بقول في القصة «بالوقوف» ، إذ لا سبيل إلى بيان وجه الحق فيما يعيه الغائبون وبني عليه الملاحون إلا الإحساس الشخصي الذي لا يمكن تعليله : «.. وإعما أقصى ما عند عاليه وأكثر ما يمكن معارضه ، أن يقول : فيه جهامة سليته القبول ، وكرازة مقرت عنه النفوس ، وهو حال من هاء الروثي وحلاوة المنظر وعلوية المسح ودماثة سرور شاذة المعرض ، قد حمل التعسف على ديباجته ، واحتكم التعميل في طلاوته ، وخالف التكلف بين أطرافه ، وظهرت لهاجة التصح في أعطافه ، واستهلك التعقيد معناه ، وقبذ التعويض مراده . وهذا أمر تستعربه النفوس المهذبة وتستشهد عليه الأذهان المنفعة ، وإعما الكلام أصوات عثها من الأصابع محلّ النواظر من الأبصار ، وأنت قد ترى الصورة تشكل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال ثم تجد أخرى دونها في انتظام الخامس والثام الحلقة وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام ، وهي أحظى بالحلاوة وأخلق بالنفس وأسرع بمجازة للقلب ، ثم لا تعلم - وإن قايست واعتبرت ونظرت وفكرت - لهذه المزية سبباً ، ولا لما شغلت به مفتصياً ، ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة - وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة وفي الترتيب والصيغة وهما يجمع أوصاف الكمال ويتنظم أسباب الاختيار - أحسن وأرشق وأحظى وأوقع ؟ لأنت السائل مقام التمتع المتجاف وردذته رد استنهم الخامل ولكن أقصى ما في وسعك وغاية ما عندك أن تقول : موقعه في القلب اللطيف وهو بالطبع أليق ، ولم تعد ، مع هذا الحال ، معرض بقول لك . فما عبت من هذه الأخرى وأنى وجه عدل بك هذا ؟ .

وأنت تمجده على باطنه تحسّله الصائغر . كذلك الكلام ، مشوره ومنظومه ، ومجمله ومعضله ، تمجده من المحكم الوليق والحرل القوي والمصنّع المحكك الموشع ، قد هُتبت كل التهديد ، ونُفّ عاده التتميع ، وجهه في الفكر وأنت لأحله الخاطر حتى احتمى به من المعائب واحتجز بصحته عن المطامح ، ثم تجد لتؤادك عنه بكرة . وترى بينه وبين صميمك فجوة ... «^{٣٢}»

الشعرية كما تنحصر في معنى وإحساس وصناعة وهو يسحر من
المصريين الذين يرددون ما يرون من جبال في بيت امرئ نقيس
نصداً وقدياً عن أسبل وثقي بناظرة من وحش وحرّة مُظهِر
بيت عليّ بين الرفاع

وكانها بين النساء أعارها عيبه أحرر من جآدر جاسم
إلى ما في البتين من نص على وحش وجرة وجآدر جاسم ، فيقول
عوله المرووف : ولا تلتفتي إلى ما يقوله المصويوب في وحرة وجاسم ،
فإنما يطلب به بعضهم الإعراب على بعض ! وقد رأيت ظباء جاسم هم
أرما إلا أكعيرها من الظباء ، وسألت من لا أحصى من الأعراب عن
وحش وجرة فلم يروا لها مصلاً على وحش صرية وعرلا سبطه ، وقد
يختلف خلق الظباء وألوانها باختلاف المنشأ والموقع ، وأما لعيون فقل أن
يختلف ! (٩٩)

أما النقد المنطرى فقد غلبت على بعضه النظرة البلاغية التي توسّع
جُلّ اهتمامها إلى « العبارة » وبنائها والتشبيه والاستعارة والكتابة كأدوات
بانية داخل العبارة الواحدة ، دون نظرها في الأغلب - إلى سياق العبارة
أو نص أدنى كامل أو صورة لغوية شاملة ، كالذى نراه عند عبد القاهر ،
وغلب على بعضه « التفتيش » المنطرى الآتى البالغ الإيجاز إلى حد
الإحلال ، والالطاف في معظم الأحيان إلى معاني الشعر وأهواره
وإعاداته ، دون عناية كبيرة بطبيعته ومقوماته اللغوية .

ولعلّ خير نموذج مبكر لهذا الانجاء هو «مقد البشر» لقدمية بن جيمس. وقد نتجارد من معرفة الشكلية المصطنعة للشعر بأنه قو، وورن معنى يدل على معنى ونعته «مدخلا» مؤقتا يهدف المؤلف منه إلى التعريق بين الشعر والنثر، لكننا نواجه بعد ذلك هذه النزعة الشكلية المطلقة في أغلب ما تعرض المؤلف من قضايا الشعر والنقد. والكتاب بدوره بعد ذلك على ثلاث أفكار «محورية» هي تقسيمه «الحسابي» لعناصر الشعر إلى أربعة مفردة: اللفظ والمعنى والورن والتفعية، وأربعة مؤلفة هي: التلاصق اللفظي مع المعنى، والتلاصق اللفظي مع الورن، والتلاصق المعنى مع الورن، والتلاصق المعنى مع التفعية وهذا «صارت أجناس الشعر ثمانية» وهي الأربعة المؤلفات السالط التي يدل عليها، والأربعة المؤلفات منها»^(٢٧)

١٠ أساسه فكره الخلد الأوسط والخصائل الأربع - العمل وشجاعه
١١ عدل وانصافه ووزن الخصيه ومصره بين رديس من أنظاره
١٢ صبره دائماً عليها بصيره ومطيمه حافه كثير من أحكامه عن صدق
١٣ خلد والنداعة والاعتدال ومعاني الخلد والمجاهد والنسب وعبره من
الأعراس

وهو - بعد أن يعدد عناصر الشعر - يعود فذكر «ب» «كل م»
 فلا يريد أنحاء على جميع كتاب سبق بعضها مدح ، من الشعر محض
 فيها ذلك است ، في رأيه ، دون أن حمل هذه النصوص ، و «ب» «ب»
 أدنى تخليص لما يؤيد ما يراه ، ومن ذلك قوله في تحت السطر : « أن يكون
 متحاشيا على الحروف من مواضعها ، عليه روي الفصاحة مع الخلق

ومادة الخوف قد ردت من فديم الشعر إلى «الصبر» وحده - وهو
يدو هنا صميا في غاية التمسك! - قد يقصر وساطته بين الشاعر
وخصومه على ما يمكن أن يثبتكم فيه إلى قاعدة ثابتة معروفة من
لعروض أو الشعر أو الصرف أو غير ذلك مما يمكن أن يحكم به على
«صحة» الكلام وسلامته

وهكذا لا يظهر القارئ من دراسة الناقد لشعر المتنبي إلا بأحكام
ونظرات جريئة ، في بعض كثير من النقطه كحديثه عن «حق» كـ
الشعر في الخروج أحيانا على قوانين النظم والبحر المعروفة ، لكن المتنبي
يعمل لديه بعد ذلك الدراسة الطويلة امتداداً لأني تمام في بعض شعره ،
أو لمسلم من الوليد في حجاب آخر « فإني لا تدعى لأنى الطيب
صريقه بشر ، وإنى بواس ، ولا مسبح أشجع ، والخرجي ، ولو أذعبت إغما
كنت تخدع بصفت أو سب عفت ، وإغما أنت أحد رحلي ، إما أن
تدعى به بصفة محبة فتحقه بأني تمام وتعلمه من خبره ، أو تدعى له
بها شركاً وإن يلعج حفا - فإن قلت به غير الصفة فصل ميل صيرته في
حبة مسلم . وإن ورث قسطه في الطبع عدلت به قليلا بحر البحري
وإن أرى لك - يد كب منوخ بعد مئزراً للإصناف - أن تفسر شعره
فتجعله في صدر الأول دما لأني تمام ، وفيها بعده واسطة سهو -

مسلم ٢

[illegible]

رسم بطرته التي تقرب من « تصور اثنكي » للمصراع بأنه في
فصية البطل والمعنى ووقعه إلى جانب اللفظ ، الذي يعنى هذه الصورة

من شاعره . ثم يعتد ذلك على أنه على أن تلك النصوص قد لا يحقق فيها من صمدت الشعر إلا ذلك المعتد ، فاصلا بين عناصر الشعر على هذا النحو المعجيب . « وإن حلت من سائر المعوت للشعر ! »^(٨) ومن بين ما استشهد به على معتد النقط بيتان للشماخ يصف فيها هين الحمار .

إذا رجع التعبير ردًا كأنه بناجده من خلف قارحه شبح بعد من التعريب ، أولى نهائه سحيل ، وأخراه خطي الغشوح وما أنش أن ألفاظ البيت فيها ما أوردها المؤلف من أخته من « السباحة » والخلو من البساطة . ولعل الشاعر قد اختار ألفاظه فيها وفق عياره ، فتناسب هذا الصوت الخاص ، وهو أمر لم يلتفت إليه أغلب النقاد في حكمهم على إيقاع الشعر الذي يتوقعون أن يكون دائما « كثير الماء » حسن نرو . « مها تكن طبيعة الموصوع والسجيرة » ومها بكر من حلاما مع النافذ في بعض ما استشهد به . فإنه لم يبين معنى « السباحة » و « البساطة » و « رونق الفصاحة » ، وهي كلها ذات دلالات انطباعية عامة ، وفصل . كما ذكرنا . بين عناصر العبارة الشعرية متعللا عن إحداهم وإن لم يتحقق للنص غيرها من العناصر

ثم يقول في « المعتد » الورى : « أن يكون سهل المروحة » فكيف تلك بالعبارة السابقة . من أشعار يروى فيها ، وإن طلت من أكثر كهوتم « شعر »^(٩) وهكذا تكون « سهولة المروحة » هذه ليست الأوضح موسيقى الشعر وأورانه . ولا يريد على هذا إلا أن يورد عدة مدح من مقطوعات على أوزان مختلفة من السريخ ومحرومة التكامل والرمز ، دون أن يعنى ببيان « سهولة المروحة » فيها . ثم يحصى في الحديث بعد تلك المدح عن نيران يتحدث حديثا سيرا عن بعض سماته الشكلية كأنه يصيح فيهم

ويقول في « المعتد » نرى : « أن تكون عدة الحرف ، سلسة المخرج ، وأن تفقد نصيب مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قصيدته » يريد التصريح . « فإن الميدين من المحول والشراء القدماء ومحدثي يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرخوا أبان أخرى من القصيدة بعد ذلك لأول ، وذلك يكون من اقتدار



الشاعر وسعة محرو . ثم يسوق عديد كثيرة معقدة لهذا التصريح دون تعليق^(١٠)

ورأيه في المديح يقوم على ما ذكره عن الفصائل الأربع ، وهو في هذا يرى أن الشاعر ينبغي أن يمدح بها مجتمعة ككل مستصاع ، وإذا أجاد في المديح ببعضها لم يكن محطتا بل كل « مقصرا » . مثل أن يصف الشاعر إنسانا بالحدود الذي هو أحد أقسام المعدل وحده ، فيعرق به ويفترق معانيه . أو بالجدة فقط ، فيعمل فيها مثل ذلك ، أو بها أو يقتصر عليها دون غيرها ، فلا يسمى محط . لإصاحبه في مدح الإنسان بعض فصائله ، بكر يسمى مقصرا عن سنجار جميع المدح بعد وجب أن يكون على هذا القاس المصيب من السوء . من مدح الرجال بهذه الخلال لا يعبرها ، والنالغ في تجويد إلى أقصى حدوده من استوعبا ولم يقتصر على بعضها . ويقول في موضع آخر : « ومن الشعراء أيضا من يعرق في المديح بفصيلة واحدة أو اثنين بيتي على آخر ما في كل واحدة منها أو أكثر ، وذلك إذا فعل مقصيب به الغرض في الوقع على الفصائل ، ومقتصر من المدح اختارها ، لكنه يحد المديح كلها أعرق في أوصاف الفصيلة وأن يجمع خواصها أو أكثرها »^(١١)

وسمى القول بعد في هذا الرأي ونعته ، وحسنا لأن أن يشير إلى ما فيه من تجاهل لاختلاف الشخصيات الإنسانية من ناحية ، واختلاف إحساس الشعراء بتقدير ممدوحهم وتفردهم بصفات خاصة من ناحية أخرى

وفي حديث قدامة عن الرذائل يجعل الدم بإحداها فبعض نظيره . من الفصائل ، مطبقا ذلك على نحو آلي تعليمي مقتضب . فالهجاء هذه نقبض المديح ، والسيل إلى معرفة وجهه سهلة قياسا على ما تقدم في باب المديح وأسبابه . « إذا كان الهجاء صيدا المديح ، فكيف كثرت أصدد المديح في الشعر كان أهمي له ... » وهو بهذا يسقط كثيرا من ألوان الهجاء البارز أو الطريف أو الساخر أو الكاريكاتوري ، لمؤلف أو صفة أو شخصية كما يركز الشاعر فيه على جانب واحد ، ويرى فيه لمؤلف والشخصية من زاوية رؤية خاصة

على أن أعجب ما في طريقته هذه رأيه في المراء ، وقوله : « ليس بين الرتبة واللدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه هادئ ، مثل « كان وتولى » وقصبي لمحبه وما أشبه ذلك » وهذا ليس يريد في المعنى ولا يتقص منه ، لأن تأنيب الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته ، وقد يعمل في التأنيب شيء يفصل به نقطة عن نقط المديح بغير ذكره وما جرى مجراها ، وهو أن يكون الخطي بوصف بالحدود ، فلا يقال « كان جوادا » ولكن يقال « ذهب الحدود » أو في للحدود بعده ، أو ليس حدود مستعملا مدلولي ، وما أشبه هذه الأشياء^(١٢) وهذا قول يشير بشك في أن يستحق مثل هذا المؤلف صفة القصد ، ولو جاء في بعض آرائه نظريه شيء من الصواب ، إذ كيف يخلل ما قد عن الحيد من الرثاء وما يصف من لوعة الفقد الفردي وما يتضمن من رمز إلى الفقد والفتناء الإنساني العام وما قد ينتهي فيه الشاعر من مظاهرات فلسفية في الكون والحياة ، فيجعله محرو مدح مسوق بما يندل على أنه هادئ ! ثم يتبع ذلك بآراء قد يصح بعضها ولكن في بعضها نزعة تعبية تعبية عربية ، كقوله

ومن أمثلة الخلاف بين النظرية والنطق ، وفصور هؤلاء النقاد عن التعبير بين الحيد والردئ من الشعر ، ثناء عبد القاهر على أبيات أخرى متكلفة ومصنوعة : « وما هو حليق بأن يوصح في منزلة هذه القصعة (إشارة إلى قطعة شعرية سابقة) ويصح بها في نصب قصعة قول أبي هلال العسكري (١١٠) :

ومعتر قال الإله لوجهه كس منه ليعاين مكانه
رغم البنفسج أنه كعمره خأ ، فلو من هذه سانه
لم يظلموا في الحكم إذ مثوا به فلشد ما رفع البسبح شأنه
ويجب مرة أخرى بعبارة شاعر نفس فربا أعز شجلا

فكانما لطم الصباح حبه فانصه منه وحاض في أحسنه
وقول الشاعر (١١١)

أننى تؤنسى بالبكاء فادلاً بها وبسأليها
فقلت ، وى قولها حشمة أتبكي بعبر لرائى بها
فقلت إذا امتحنت غيركم أمرت الدمع بتأديب
ويعلق عبد القاهر على الأبيات بقوله إن هذا المعنى جاء في
الصفة في أعجب صورة وأظرفها (١١٢)

ومنه في حديثه عن الخناس مقارنته بين بيت أبي تمام (١١٣)

ذهب بمذهب السباحية والسبوت
فبه الظنون أمذهب أم مذهب ؟

وبت لشاعر آخر

ساظراه فلها جي ساظراه أو دعان أمت بما أودعان
وتعليقه بقوله « وإذا نظرت إلى نجيب أبي تمام لمذهب أم
مذهب) استصحبته ، وإن قول احدث استصحبته ، ولم يشك خلو
ذلك لم يكن لأمر يرجع إلى اللفظ ، ولكن لأنك رأيت لخالدة صنعت
في الأول وقويت في الثاني ، وذلك أنك رأيت أبا تمام لم يرد مذهب
أو مذهب على أن أسمعت حروفاً مكررة ولا تجد لها خالدة - إن وجدت -
بالأمتكلفة متشكلة ، ورأيت الأمر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يعددك
في الخالدة ، وقد أعطاه ، ويومئذ أنه لم يردك - وقد أحسن الزيادة
ورماها »

وبار الناقد الحديث كيف يوفق بين بعض ما جاء في كلام عبد
القاهر عن الصورة الشعرية من صفات ذكية سليمة ، وإعجابه بهد
الحناس الشكل المصوغ الذي قصي في اللمعة - مع غيره من المحسنات
ووجه الصفة - على الشعر العربي في العصور المتأخرة - ويريد نعت
« بعد الحديث إذ يرى أن هذا بيت مسوق عند قائله من أجل ربح فيه
على هذا النحو من التحسين المسحح في غلام مع آخرى » وهو يوفق
من خبر بالنسب والذوق

قلت للقلب عادهك؟ أحبي قال لي بائع الفراء عراقي
ومصادف مثل هذا التناقض والمعجز عن مدق الشعر تدوق سلباً عند

« .. فإنه ليس من إصابة المعنى أن يقال في كل شيء تركه المبتدئ بأنه يكي
عليه . لأن من ذلك ما إن قيل إنه يكي عليه لكان مبتدئاً وعيباً لاحقاً
له . فمن ذلك مثلاً إن قال قائل في مَن (يكتك الخيل) إذ لم تجد لها
فارساً مثلك « كان محطاً ، لأن من شأن ما كان يوصف في حياته بكتك
إياه أن يذكر اعتباطه بموته ، وما كان في حياته يوصف بالإحسان إليه أن
يذكر اعتباطه بموته ، ومن ذلك إحسان الخناس في مرثيتها صحرا .
وإصابة المعنى حيث قالت بذكر اعتباط « حدة » فرس صحر عونه .
بعد فذلك حدة فاستزاحت فليت الخيل فارسها يراها
وتو قالت : فذلك حدة فبكت لأحطأت »

ويصح تنق مع المؤلف في أنه لا ينبغي أن يقال « في كل شيء » تركه
لمبتدئ إنه يكي عليه ، فإن في ذلك إسرافاً عاطفياً وصعوبة يابسة تخرج
الراء عن صيغته النسيبة والنسيبة السببية . أما أن يحمل ذلك قانوناً لا بد
أن يفتح ، ضارباً المثل ببيت واحد من الشعر ظنون من التزعة التعليمية
لأن تتعامل كثيراً من مقررات الشعر القليلة في سبيل إرساء قاعدة
محدودة ، كما يستعمل الأمر بعد عن تلك البرعة وما أمدع قول مالك
بن الربيب التيمي في رثائه نفسه وإشارته إلى « انكسار » جواده بحر مخالفاً
بيت القعدة الصبيئة :

وأشقر محزون يحتر عنباته

إلى الماء .. لم يترك له الدهر ساقياً !

وهذه النظرة الذهبية الخضر ، الغافلة كحماً في اللقدسم ، مشاعر
إسبانية خدعة وعامة ، هي مجلولة لبعض واقع الشعر العربي من ناحية .
وفصور من هؤلاء النقاد ، من ناحية أخرى ، هن تدقيق الشعر وإدراك
أساليبه وصوره وموسيقاه إدراكاً يقوم على الحس الدقيق واللفظة الراجية
لما يشير به الشعر من سمات فنية خاصة به ، تعبر عن « وجدان »
الشاعر ، وتتمدد إلى « وجدان » المثقلى دون أن يكون مدعها الأول
« الإفادة » ونقل « المعنى » . ويبدو هذا الفصور في أوضح صورة حين
يتجاوز هؤلاء النقاد الحديث النظري إلى الاستشهاد ببعض نصوص
يعجبون بها كل الإعجاب ، وهي في حقيقتها نظم بين الرذاعة والصحة
ولتكنف ولا يسم عبد القاهر من ذلك ، على كثرة ما يورد من آراء
دكتة حربه حول عناصر العبارة الأدبية ، فيقول مثلاً - في معرض
حديث عن الكتابة (١١٤) : « هذه الصفة في طريق الإتيان هي نظير
الصفة في المعاني إذا جاءت كتابات عن معان أخرى ، نحو قوله

وما بك في من صبي فاني جبان الكلب ، مهزول الفصيل
فكأنه من فاجر الشعر وما يقع عليه الاختيار ، لأنه أراد أن يذكر
نصه بالقرى والصباغة . فكفى من ذلك عجب الكلب وخرال الفصيل .
وبرك أن يصريح فيقول قد عرف أن جثاني مألوف ، وكلبي مؤدب لا
يهرق وجوه من يثني من الأصباغ . وأنى أنتم المتألم من يبل وأدع
بعد هوى »

ومع علة التزعة التعليمية على هذا الشرح ، يجب المدارس إذ
يسب عبد القاهر هذا اليب للنظوم إلى وفاجر الشعر ، وما يقع عليه
لاحتار ! »

ابن عياض صاحب عيار الشعر في حكمه على قصيدة طويلة للأعشى ، يتخصص جانب منها صورة من أبدع مارسه الماهليون لمصارع الحيوان ويصف مهارة حرجت ترتجى ليجتمع في ضرعها شيء من لبن ترصع به صميرها الذي تركته غامر ، ثم عادت لترضعه فلم تجد منه إلا قطعا من الحلد وأثارا من الدماء :

فانصرفت والمأكل لكل على عجل كل دهاها ، وكل عندها اجتماعا

وبدا بكلاب الصيد لها بالمرصاد ، وإذا هي بعد لحظات بقايا أطلال وأنعام ! ويقدم المؤلف القصيدة بقوله ^(١٧) : « ومن الأشعار الغضة الألفاظ ، الباردة المعاني ، المتكلفة النسيج الثقيلة القوافي ، المضادة للأشعار التي قد منها قول الأعشى .. » ثم لا يرضى من القصيدة إلا من أبيات ستة ماردة يتبعها بقوله : « وبها غلط ظاهر ، ولكنها ، بالإضافة إلى سائر الأبيات ، نفية بعدة عن التكلف ثم يقول بعد أن يسوق مقطوعة أخرى للأعشى : « فتل هذا الشعر وما شاكله يُصدئ لنفهم ويرث الفهم ، لا كما يحلو المهم ويشحد المهم من قول أحمد بن طاهر .. وأبيات أحمد بن طاهر التي يصحب بها المؤلف كل هذا الإعجاب هي من المديح التقليدي القائم على التشبيه المصنوع الذي يلزم فيه المؤلف صيغة تعبيرية واحدة في كل أبياته :

إذا أبو أحمد جادت لنا يده لم يحمدا الأجودان البحر والمطر وإن أضاء لنا نور بقرته نضاء الأتوران الشمس والقمر وإن مضى رأبه أو جدد عزيمته تأخر الماهيان : السيف والقدرا ومن فنادج الإعجاب بهذا الشعر الذهبي للمصنوع الذي كان قد بدأ « يغزو » الشعر العربي حينذاك تعليق صاحب الوساطة على قول الشاعر :

والورد فببد كأنما أوراله نزعته ، ورؤ مكانهن حدود

بقوله « فلم يرد على ذلك التشبيه المجرّد ، لكنه كساه هذا اللفظ الرشيق ، فبد قيسه إلى غيره وجدت للمعنى واحدا ، ثم أحسست في نفسك عنده هزة وجدت طرفة تعلم لما أنه انفراد بمصيلة لم يتأخر فيها .

...

وقد عرفت عبد القاهر عند المدارس المحدثين بقوله في « النظم » ، ورأى فيه كثيرون إدراكا واعيا لما بين اللفظ والمعنى في العارة الأدبية من تلاحم عبر مع أحيانا به الصورة « كما يميز النقاد المحدثون .

ويجدر بنا قبل الحديث عن آراء عبد القاهر في النظم - أن نذكر حقائق ثلاثة لابد من ذكرها لكي نصح آراءه في موضعها الصحيح من نقد الأدبي

فكتاب عبد القاهر « دلائل الإعجاز » كتاب أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد . ولا نريد أن نغيب هنا في تعريف البلاغة وحدودها ، فلما لاشت فيه أن البلاغة العربية تتناول « مسائل » جزئية في تركيب العبارة ودلائلها وما بها من محاز أو حقيقة . نفل « أدوات » يستعين بها الناقد في التدقيق والتحليل والتفسير ، لكنها تبقى قاصرة - في ذاتها - عن تقديم صورة كاملة للعناصر الفنية في النص الأدبي وفقومه تقويعا شاملا

والحقيقة الثانية التي نود أن نذكرها تأكيداً لهذا الرأي أن عبد القاهر - كمادة البلاغيين ، والنحاة أيضا - يسلك مسلكا تعليميا عابثا والإفهام « ، يضرب لآرائه أمثلة مصنوعة توارى أمثلة الجوهري المعروف في مثل قولهم « صرب زيد عمرا » كما في قوله مثلا ^(١٨) : « واعلم أن ليس النظم إلا أن تصح كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوائمه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي تهجت ، فلا تزيغ عنها ، وتعمد الرسوم التي رسمت لك فلا تحل بشيء منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئا يتبعه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ، فيطرق الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد مطلق ، ويريد يتصلق ، ويطلق زيد ، ومطلق زيد ، ويريد المتصلق ، ومطلق زيد ، ويريد هو المطلق ، ويريد هو مطلق .. »

وكذلك أمثله في حديثه عن الاستعارة « الاستعارة « تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تصحح بالشيء وتظهره ونحوه إلى الاسم أشبه به فتعيره المشبه ونحوه عليه . نريد أن نقول : رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء ، فتدع ذلك ونقول « رأيت أسدا » ^(١٩)

وهذه النماذج التعليمية للموضوعية تزيد من شعور الدارس الحديث بالهوة بين النظرية والتطبيق عند هؤلاء النقاد ، وتثير شكوكها يفقدون بكثير من آرائهم النظرية الموحدة

ويؤكد هذا الشك الحقيقة الثالثة التي نود أن نشير إليها وهي أن آراء عبد القاهر في النظم مبعثرة في أثناء كتابه حتى ليسر هل الدارس لم نشأتها إلا بكثير من الجهد والتنظيم وإسقاط بعض ما قد يعارض نظرية المؤلف العامة في الموضوع ، من آراء جوية في مواضع متفرقة من الكتاب .

ونقوم فكرة النظم - كما يتضح من النص السابق وكثير من مصوص الكتاب الأخرى - على أن كل ما في العارة الأدبية من صروب أبيات راسع إلى قوانين النحو . وواضح أن المؤلف يتوسع في معنى النحو إلى مباحث بلاغية يتداخل فيها علم النحو ببعض جوانب من البلاغة ، وهو لداخل قائم مشروع ، لكن هذا المفهوم الراسع يظل مع ذلك قاصرا عن أن يحيط بكل مقومات النص الأدبي ، إذ يظل - كما ذكرنا - مقيدا بالنظر في العارة ، فلا يدرس النص الأدبي الكامل ، وما يفتقر من عناصر خارجة على هذا المفهوم ، كالتخييل والإيحاء والتماثل واستعداد والمخاتبة ، والمجاز والحقيقة ، في إطار أوسع من إطار التشبيه والاستعارة والكناية . لذا يصطر المؤلف في حديثه عن الاستعارة إلى شيء غير معين من النصف ليدخلها في معنى النظم ^(٢٠) : « فإن قيل قولك « إلا النظم » يقتضي إخراج ما في القرآن من الاستعارة وصروب المهار من جملة ما هو معجز به ، وذلك ما لا مستباح له ، فليس الأمر كما ظنت ، بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة وبطارها فيما هو به معجز وذلك لأن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتخييل وسائر صروب المهار من بعضها من مقتضيات النظم ، ومنها يخذل بها يكون ، لأنه لا يتصور أن يدسل شيء منها في الكلام وهي أفراد لم يتوخ بها حكم من أحكام النحو . فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دحت الاستعارة من دون أن يكون قد ألف مع غيره ، فلا ترى أنه قدّر في

«اشتعل» من قوله تعالى «واشتعل الرأس شيباً» ألا يكون الرأس فاعلاً له، ويكون «شيئاً» منصوباً عنه على التخييل، لم يتصور أن يكون مستعاراً، وهكذا السيل في مظاهر الاستعارة، فاعرف ذلك.

وكذلك «يتعسف» يدخل الخناس والسجع في معاني الظم، فإذا أشار إلى شيء مما يتصل باللفظ من صفات لا تتصل بدلالته ومعناه - والألفاظ هذه حدم للمعاني - حاول أن يردها إلى شيء من المعنى، يقول عن الخناس والسجع^(١٢١): «... ومن هنا رأيت العلماء يبتغون من عمله تطلب السجع والتجنيس على أن يصام لها المعنى ويدخل الخلط عليه من أجلها، وعلى أن يتعسف في الاستعارة بسببها ويركب الوعرة وبسلك المسالك المجهولة، كالذي صنع أبو تمام في قوله:

سبب الإمام الذي صفته هيبه لما تحرم أهل الأرض محترماً
قرون بقرآن حين الدين، واشتريت بالأشترى عبود الشريك فاصطفا
ربصه المتكلمون في الأسجاع، وذلك أنه لا يتصور أن يصب بها
ومن حيث هما، حصل^(١٢٢). ولا شك أن الناقد مصيب فيما رأى من
رأى في حيث أبي تمام اللفظي، لكنه يريد إلحاحه على «نظم الخناس
والسجع بالمعنى تأكيداً في أسرار البلاغة» فيقول: «... وعلى الحقيقة
فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو
الذي طلبه واستدعاه، وساقى نحوه، وحتى تجد لا تبتغي به بدلاً ولا
تجد به جواً».

وقد رأينا كيف قارن بين بيت أبي تمام وقوله «الشيء» فاعرفه قفاً
بأفراءه بقوله «... لم نشك نعال أن ذلك لم يكن لأمر يرجع إلى
اللفظ، ولكن لأنك رأيت المائدة صنعت في الأول وغويت في
الثاني».

والناقد - وقد حصر نفسه في نطاق المفهوم النحوي الواسع للنظم -
يفعل في تحليله بعض النصوص مقومات لا تدخل في ذلك للمفهوم من
عناصر الخمسة والمعارفة ونمائل الحروف وتصادها، وتعاقب السمكات
والمذات وغير ذلك مما يكون «إيقاع» الشعر - داخل الوزن العروضي -
بل يكرر أن يكون لهذه العناصر أي حصل مما يرى في النص من جهال
من ذلك تحليله لأبيات للبحر - على ما في ذلك من قسوة ودقة حسنة
لعمري شأنه في سائر تحليله^(١٢٣). «... فإذا رأيتك قد ارتفعت واهترزت
واستحسنت، فانظر إلى حركات الأربعة من كانت؟ وعند ماذا
ظهرت؟ فإنك ترى عياناً أن الذي قلت كما قلت. احمد إلى قول
البحر:

بلوا هرباً من قد نرى لنا إن رأينا لفتح هرباً
هو المرء أبدت له الحادثات عزمًا وشيكًا ورأيا صلياً
نقل في خلق مؤدود سماحاً موجيً وبأساً مرياً
فكالسيف إن جته صارخاً وكالبحر إن جته مستيا

فإن رأيت قد رافقت وكثرت عندك، ووجدت لها اعتزازاً في
صلك، صعد فانظر في السب، واستقص النظر، فإنك تعلم ضرورة أن
ليس إلا أنه قدّم وأخر، وعرف وتكرّر، وحذف وأخسر وأعاد وتكرّر،

وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم سحر - ألا ترى
أن أول شيء يروى منها قوله «هو المرء أبدت له الحادثات» ثم قوله
«نقل في خلق مؤدود» بتكرير المؤدود وإضافة الخلقين إليه، ثم
قوله «فكالسيف» وعطفه بالماء مع حذوه المبتدأ، لأن المعنى لا محالة
فهو كالسيف، ثم تكريره الكاف في قوله «وكالبحر»، ثم أن قرن بين
كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه، ثم أن أخرج من كل واحد من
الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله «صارخاً هك
وه مستيا» هنا. لا ترى حسناً تنسبه إلى الظم ليس سببه ما قد دلت أو
في حكم ما حدثت، فاعرف ذلك «وبصادف كثيراً من أمثال هذا
التحليل الذكي في ثابا الكتاب، ويفترق فيه عبد القاهر من بعض
مناهج النقد الحديث، لكنه يظل مع ذلك محصوراً في تلك النصوص
الجزئية من ناحية، وفي مفهومه النحوي الذي لا يشمل رعم سخته كل
عناصر النص من ناحية أخرى.

ولو بدأ لناقد حديث أن يحلل أبيات البحرى سواء أعجب بها
إعجاب عبد القاهر أم لم يعجب - فلهذا يلتفت إلى ما م بدأ أن يلتفت
إليه عبد القاهر لحرصه على أن يرده كل عناصر النص إلى نظم - فيرى
الناسب في اللفظ والتصاد في المعنى في قول البحرى «من قد نرى»
إن رأينا «والخناس والتعبد للقافية في قوله «هرباً» هرباً «واشتد
في بناء العبارة - لا من حيث صوريتها القائمة على معقول به وصلة - بل
من حيث إيقاعها في قوله «عزمًا وشيكًا ورأيا صلياً» و «سماحاً موجيً
وبأساً مرياً» وفي تردد حرف السين في «خلق مؤدود سماحاً موجيً وبأساً
مهيأ» وفي توارن الإيقاع بين شطري البيت الأخير، وقد ألم به عبد
القاهر ولم يصح عنه.

فكالسيف إن جته صارخاً وكالبحر إن جته مستيا
وقد يكون للناقد الحديث رأى خاص في التشبيه المستهلكين في هذا
البيت، وقد يرى أن هذا التوارن قد جعلها غير مقصودين لادتماعها
فأخرجها عن طبيعة التشبيه الذي تطلب فيه الجودة والانتكار.

والحق أن هؤلاء النقاد - سواء منهم أصحاب الدراسات الطرية
ومن عوا بالتطبيق - لم يلتفتوا إلى موسيقى الشعر ويدهه بعيداً عن عرود
الوزن العروضي، وإن كانوا قد عبروا عن «إحساسهم» ببعض جوانب
من هذه الموسيقى تعبيراً انطباعياً لا يبيح طبيعتها ولا يحلل عناصرها ولا
يقارن بينها وبين ألوان أخرى من الموسيقى والإيقاع، كفرهم «رسم أو
جرل أو كثير الماء أو حسن الرواء». وقد تحدثت قديمة عن بيت الوزن -
على عادته في سائر السموت - حديثاً شديد الإعجاب عند - كما ذكرنا -
«أن يكون سهل العروض» دون أن يحفل ببيان مفهوم هذه السهولة أو
بمكرر أن هناك ضرباً آخر من العروض تقتضي فيها طبيعة التحركة
والشعر شيئاً آخر غير السهولة - وهو حين يتحدث عن «عبود الوزن»
لا يتجاوز الشكل العروضي إلى للموسيقى الداخلية أو إيقاع العبارة الشعرية
أو الإيقاع العام للتصيلة وتطورها أو اختلافها أو ثابها من صورة إلى
أخرى، فيقول^(١٢٤).

«من عيوبه الخروج عن العروض، وقد تقدم من استقصى هذه
الصناعة، إلا أن من عيوبه التحلج، وهو أن يكون قبيح الوزن، قد

أفرط في تزجيده وحمل ذلك بنية للشعر كله حتى يتركه إلى الانكسار وأخرجته من باب الشعر الذي يعرف الشاعر له صحة وزنه في أول وهلة .
 أما امرطاحي فقد تجاوز قليلا هذا النظر الشكلي إلى الوزن فرأى أن بعض الأوزان أصلح لبعض «أغراض الشعر» من أوزان أخرى ، وأن بعضها ذو خصائص عامة في إيقاعه فقال (١٢٠) : «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأغراض وجد الكلام الواقع فيها يختلف أنواعه بحسب اختلاف محاربا من الأوزان . ووجد الاختلاف في بعضها أعم من بعض . فعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ويتلوها الوافر والكامل . ومحال للشاعر في الكامل أنصح منه في غيره . ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف . فأما المديد والرمل ففيها لين وضعف . فأما السريع والرجح فهي كرامة . فأما المتقارب فالكلام فيه حس الإطراد إلا أنه من الأغراض الساذجة المتكررة الأجزاء . فأما المضارع ففيه كل قبحة ، ولا ينبغي أن يعد في أوزان العرب . فالعروض الطويل نجد فيه أبداً بهاء وقوة ، ونجد للبسيط سبابة وحلاوة ، ونجد للكامل جزالة وحسن أطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللمتقارب سبابة وسهولة ، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة ، وللرمل لينا وسهولة . ولما في المديد والرمل من التكنيك كانا أقرب بالرواء وما جرى مجراه منها بغير ذلك من أغراض الشعر» .

وهذا الرأي - كما هو واضح - لا يتجاوز النظر في الوزن كتركيب حروص إلى موسيقى الشعر القديمة على بناء الصارفة وإيقاع المقاطع واختلاف محاربا وتتابع سكنتها وحركاتها ومزاجها وغير ذلك . على أنه مع ذلك بطورى على إحساس عام بموسيقى الأوزان قد يصح أحيانا لكنه لا يطرد حتى في القصيدة الواحدة من الوزن الواحد .

أما عبد القاهر - وهو البلاغي النقي - فقد كان متطرفة في دراسته بيان وجوه الإعجاز في القرآن ، فوجد هذا حرجا - حتى في تحليله للنص الشعري - في أن ينسب بعض وجوه البلاغة إلى مواقع الحركات والسكنات ومخارج الحروف ، إذ يقر ذلك إلى إثبات الإجماع للألفاظ دون دلالاتها ومعانيها (ومن هذا الذي يرمى من نفسه أن يزعم أن البرهان الذي بان لهم والأمر الذي يبرهن والمهجة التي ملأت صدورهم والروعة التي دخلت عليهم فأزعجتهم ، حتى قالوا : «إن له خللاوة ، وإن عليه لخللاوة وإن أسفله لمحدثي وإن أعلاه لحشم» إيعا كان لشيء راعهم من مواقع حركاته ومن ترتيب يها وبين سكنته ، أو لمواصل في أواخر آياته ؟ من أين تليق هذه الصفة وهذا التشبيه بذلك ؟ ... وينفى أن تكون موازينهم بين بعض الآي وبين ما قاله الناس في معناها ، كعوازنتهم بين «ولكنم في القصاص حياة» وبين «قتل البعض إحياء للجميع» خطأ مبهم ، لأننا لا نعلم لحديث التحريك ما يريده الناس إذا وارثوا بين كلام وكلام في الفصاحة والبلاغة ودقة النظم وزيادة الفائدة (١٢١)

وساقد الحديث لا يرى حرجا في أن ينسب بعض وجوه البلاغة في القرآن الكريم إلى سكنته وحركاته وبناء عباراته ومواصلة ، فهي كلها مقومات لبلاغة والبيان إلى جانب المقومات التي لا يجد عبد القاهر حرجا في الحديث عنها .

ويبدو حرص عبد القاهر على تجنب الخوض في أمر الإيقاع والسكنات والحركات وغيرها في تحليله للآية الكريمة «وقيل يا أرض اعلني ماءك ويا سماء اعلني وغيبس الماء واستوت على الخودي وقيل بعدا للقوم الظالمين» . وهو تحليل يعد عودا لفطنته وحسنه النحوي الدقيق من ناحية ، وقصور فكرة «النظم» عنده عن استيعاب كل المقومات البيانية للنص من ناحية أخرى : «... وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى . فتجلى لك منها الإعجاز وسبك الذي يهرك وتسمع ، أنك لم تجد ما وجدت من للزجة الظاهرة والفصيحة القاهرة ، إلا لأمير يرفع إلى ارتباط هذه للكلم بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لها الحس والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة ؟ وهكذا ، إلى أن تستقر بها إلى آخرها ، وأن الفضل نتائج ما بينها وحصل من مجموعها ؟ . إن شككت فتأمل . هل ترى لفظة منها بحيث لو أخلت من بين أسرارها وفردت لأنت من الفصاحة ما تؤديه ، وهي في مكانها من الآية ؟ قل «ابلي» واعتبرها وحدها ، من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها وكذلك فاعتبر سائر ما يليها . وكيف بالشك في ذلك ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن توديت الأرض ثم أمرت ، ثم في أن كان النداء ب «يا» دون «أى» نحو ياأيتها الأرض ، ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقل «ابلي الماء» ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها ، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها ، ثم أن قيل «وغيبس الماء» فجعل الفعل على صيغة «فعل» الدالة على أنه لم يفعل إلا بأمر أمر وقدره قادر ، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى «وقضى الأمر» ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو «واستوت على الخودي» ثم إضمار استقيمة قبل الذكر ، كما هو شرط المفخامة والدلالة على عظم الشأن ، ثم مقابلة «فعل» في الخاتمة ب «فعل» في الفاتحة . أفترى لشيء من هذه الخصائص التي غملاها بالإعجاز روعة تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسحوم ، وحروف تنوّل في النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الانساق المصنوع (١٢٢)

وهذا التحليل على دقته وحسن تفسيره يرد كل مقومات البيان في الآية الكريمة إلى وجوه من النحو لا تكي وحدها للتحليل الكامل ، فهو لا يوضح لم كان النداء ب «يا» هنا أبلى من النداء بأى أو بيا أيها ، ولا يلتفت - بالطبع - إلى عناصر أخرى لا تدخل في مفهومه النحوي - على سبيل المثال - كالمقدمات والسكنات وتماثل الحركات أو تضادها أو تتابع العطف - على صورة غير مفهوم العطف النحوي ، لأنه ينكر ابتداء أن يكون للألفاظ - من حيث هي ألفاظ - أى فضل في الفصاحة أو البلاغة . وقد يستطيع الناقد الحديث - إذا لم يتقيد بهذا المفهوم النحوي للنظم أن يرى في الأفعال الثلاثة المسية للمجهول «وقيل» و«غيبس» و«وقيل» إيقاعا بالقجاعة والتحول السريع الذي يصور المفارقة بين «وهي تجري بهم في موج كالجبال» وقوله تعالى في ختام الآية «واستوت على الخودي» وما ساد من هدوء وأمن على نحو عاجل ، كأن لم يحدث شيء من قبل ، يؤكد هذا الإحساس تتابع العطف بحرف الواو أقصر حروف العطف وأكثها إفادة لمى آخر غير العطف وتتابع العطف هنا ليس مقوما تجزيا بل هو بلاغي محض

ولقد يستطيع الدارس الحديث - بدون نحرح البلاغي الفقيه - أن يلاحظ ما بين «ابلي» و «أقلى» من تخافس في الصوت والإيقاع . وما بين «غيبى الماء» و «ففى الأمر» من مماثل في بناء العارة . وتتابع حركات المد المصوحة «يا ، ماءك ، باسماء ، الماء ، الظالمين» والمكسوة «ابلي ، أقلى» لظالمين . وحى كتبها عاصر من عناصر البناء خارجة عن مفهوم النحو وفرد عبد التاخر في تحليله . هل ترى لفظة «يا» بحيث لو أخذت من بين أخرى وأفردت لأذنت من الفصاحة ما تؤده وهو في مكانها من الآية ، ثم قوله «أففى لشيء من هذه احصائى الى تنوؤك بالإعجاز روعة تعلقا بالنظم من حيث هو صوت مصموم وحروف تتوالى في «نطق» . يمكن - بغير اهتمامه العجيب بنى الفصاحة عن النظم من حيث هو حروف أو أصوات مجردة من الدلالة . أو لفظ مجرد غير داخل في سياق . فإن هذا الاهتمام لم يبع من رغبة في الرد على من كان يصف الفصحى من سلاطين من كان تأكيداً نظريه في النظم والإعجاز ويكره أن يكون بالإيقاع أو إحياء الأصوات فصل في النظم من فصل عن «معناه» و «قائدها» والالتصاف - فدا - ليس لها عده ما سمي اليوم بـ «الظلال» التي تعبر عن مشعر نابعة من المعنى الكلى وترتبط بكلمة دون أخرى من مرادفاتنا . ولا يكاد يخلو فصل من فصول كتابه من إشارة إلى هذه الحقيقة وسخرية من يقولون بفصاحة اللفظ . منها يتأهم بالعملة أو الخهل أو التقليد . «وهل نجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ..» (ص ٣٦) وهذه شبهة أخرى ضعيفة ... وهي أن يدعى ألا معنى للفصاحة سوى التلازم اللفظي للعديد من حروف (ص ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨) . إن غرضه من قولنا إن الفصاحة تكون في المعنى أن الحرية التي من أجلها استحق اللفظ الوصف بأنه فصيح عائد في الحقيقة إلى معناه . (ص ٣٠٧) . «ولكن كانت الفصاحة صفة للفظ» اشتعل ، لكن ينبغي أن يحسها القارئ فيه حال بطله به» (ص ٣١٢) .. «وقد بلغ من قلة نظريهم أن قرأوا منهم لما رأوا الكتب المصنعة في اللغة قد شاغ فيها أن توصف الألفاظ المفردة بالفصاحة . ورأوا أيا العباس ثعلبا قد سمي كتابه الفصيح . سبق إلى قلوبهم أن يحكم الوصف بالفصاحة أيها كان وي أى شيء كان . لا يكون له مرجع إلى المعنى البتة ، وأن يكون وصفاً للفظ في نفسه ومن حيث هو لفظ وينطق لسان» (ص ٣٥٢) . ولما أقروا هذا في أنفسهم حملوا كلام العلماء في كل ما نسبوا فيه الفصيلة إلى النظم على طاهره . وأما أن ينظروا في الأوصاف التي ألقوها عليهم الفصيلة إلى اللفظ ، مثل قولهم : لفظ متمكن غير قلق ولا نائب به موضع ، إلى سائر ما ذكرناه قبل . فاعلموا أنهم لم يوحوا للفظ ما أوجبوه من الفصيلة . وهم يصون نطق اللسان وأجواس الحروف» (ص ٣٦٨) «إذا كان الأمر كذلك عدى كافة العلماء الذين تكلموا في الخرافا التي للقرآن . فيسبى أن ينظر في أمر الذي يسلم نفسه إلى الغرور فدعهم أن الوصف الذي كان له القرآن معجرا هو سلامة حروفه مما ينقل عن اللسان» (ص ٤٠٠)

وما نرى أن أحداً من البلاغيين أو النقاد قد قال بأن بلاغة القرآن ترجع في حجبها إلى ألقاظه المفردة وحرفها وسلاسلها . لكن عبد القاهر لم يحرص على ما يدعو القرآن في سبيلها الخلق بل إلى إخراجها مسرعة

في عى هذا الرأي مع ما به من شدة في لإحاطة جميع وجود بيان القرآني . أو النص الأدبي في الشعر وسر فلا سلك . هناك ألقاظ توحى بما لا يوحى به مرادفاتنا من معنى ثانوية إلى جانب معناه الأصلي . لا لأنها كانت منذ أن وصفت محفمة بهذه معنى أو قدره على الإحاطة بها ، ولكن لأن الشعراء ولكتاب قد كثر من استعمالها في سبيل خاص اكتسبت معه دلالاتها الثانية . فبد سمعها السامع - وهو كانت مفردة - أنعت في حاضره ووجدانه ما ارتبط بها من ضلال وإحباط . فالسبع واليسوع مثلاً أحمل «ضلال» والدلالات اثنية من سبيل وكذلك الفرق بين «البطش» و«الصف» و«الحجاب» و«الرفقة» وبين «الصبي» و«المرض» و«الفرار» وقد يقال إن هذا لا يوجب رأى عبد القاهر . وكانت اللفظة الواحدة قد اكتسبت تلك الدلالات من كثرة دروسها في سبيل خاص لا من حيث هي لفظة مفردة . لكن الأمر يوجب هذا لأن بصفه تصبح بعد حين قادرة على الإحاطة في دها بسبب دلالاتها ربطت به في وجدانه السامع وخياله من معان ومشاعر .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن جرس الكلمة ومخارج حروفها . فإن الكلمة المفردة إذا أريد لها أن تأتلف أو تختلف مع غيرها في سياق أدبي ، لابد أن تكون في ذاتها ذات جرس ينفصها بإيقاع متسير دون غيرها من كلمات تدل على مجرد معناها الأصلي

وقد أدى تجاهل عبد القاهر هاتين الحقيقةين إلى تساؤل فكرته المتكررة وتعميره الأصل عن الدلالة الثانية أو «معنى المعنى» فقصده على الاستعارة والتبيل والكتابة وأصبح مدلول «معنى المعنى» لديه المعنى «تأخرى الأول» ثم «المعنى الحقيقي» المراد به ، لا ما كان يمكن أن يلمح من «رمز» نابع من طبيعة «معجم» الشاعر أو الكاتب وبناء عبارته ولون إيقاعه وموسيقاه ، وظل تحليل عبد القاهر للنص الأدبي - برغم اتعانه إلى كثير من مظاهر البيان فيه - يهدف في النهاية إلى توضيح معناه ومدى «إفادته» وليس غريباً - إذن - أن يرى في الشعر غاية بمعنى أخلاقية ، فهو الذي يبد على الناس المعاني الشريفة ، وأفادهم الفوائد الخلية ، وترسل بين الماضي والماضي . يغفل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الولد . ويؤذى ودائع الشرف عن العالين إلى الشاهد . حتى يرى به آثار الماضي مخلفة في الباقي ، وعقول الأولين مردودة في الآخرين . ويرى لكل من رام الأدب واجبه الشرف وطلب محاسن القول والعمل . مناراً مرفوعاً وعلماً منصوباً ، وهادياً مرشداً ، ومعلماً مسدداً ، وتجد فيه للنائي عن طلب المآثر والزاهد في اكتساب المحامد . داعياً محرفاً . وباعثاً ومحضضاً ، ومذكراً ومعرفاً وواعظاً ومتممناً ... (ص ٣٦٨)

والحق أن الحرص على بيان «إفادته» لكلام ومناه قد جعل البلاغة العربية - برغم التماثل إلى كثير من مقومات بيان - قلعة في حجبها عن المراس أن هناك أصلاً ، حرياً نائب لبتة الحفمة العربية إذا عجزوا بحكم أو الكاتب سببه كان من ورده ذلك «مراد» خاص ولا يكاد يلتصق البلاغيون إلى أن العارة يمكن أن يكون لها أكثر من مقام لا يمثل «معدولا» عن النظام الأصلي المنصر . من يبع من طمعه الفكره والشعر . ويأحس أن الشكل «الشعر» يكسب «معناه» والناظر يبقاها إحساساً يختلف من شخص إلى آخر . فليس شرطاً - حتى شجور الأمر

معلم النحو - أن تقوم الحسنة في الاصل على فعل ثم فاعل ثم مفعول به ، فإذا تقدم أحد هذه العناصر أو تأخر كان من وراء ذلك بالضرورة « فائدة » بيانية وأعجب من ذلك افتراضهم - في حديثهم عن الإيجاز والإصابت - أن هناك صورة أصلية للكلام ، يتساوى فيها المعنى والتلفظ ، فإذا راد اللفظ كان إطناباً ، وإذا راد المعنى وقّلت الألفاظ كان ذلك من الإيجاز . وعلى الرغم من التبعات كثير من الغفاد إلى فصل بصياغة الشعر في حديثهم عن البرقات الشعرية ، ظل هذا المعنى « غرّد مدح من مدح حكمهم على السرقة أو الإضافة والاشكاف ويتعزّد حارم لمصرح حتى يصاح حصص بعلب عنه التبعة الصلعية المتأزّد بأراء رسطر في الخصم والشعر ، وهو بذلك مبهما مغرّداً في عرصه بقصديه ، وإن عابه في بعض مواضع كتابه الإيجاز الشديد والتفسيات اصطفيه لمعدية ، كقولته مثلاً متحدثاً عن معاني الشعر : « فعلى الشعر على هذا لتقسم - ترجع إلى وصف أحوال الأمور المتحركة إلى القول ، أو إلى وصف أحوال المتحركة لها ، أو إلى وصف أحوال المتركات والمتحركة معا ، وأحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحائلي ولا يخلو الشيء في جميع تلك الأحوال من أن يسب إلى الشيء بإيجابه له أو تزان نسبته إليه بسله عنه ، أو يسب إليه ، لا على جهة إيجاب ولا سلب ، ولكن على جهة الاحتمال والإمكان . وكل ذلك لا يخلو أن تكون النسبة الوحوية أو السلبية أو المتزودة بين الإيجاب والسلب فيه . من أن تكون راجعة إلى ما يرجع إلى الشيء ونقصه في ذاته ، أو يكون نظير راجع إلى ما ينقصه في ذاته ، بل الأمر عريض له من غيره ، أو لما تتركه منه القوي الحسية أو التصورية . أو بحسب نسبته إلى شيء تأخر في زمان أو مكان . أو بحسب موقعه من اعتقاد ما ، أو بحسب ما يجعل كشرطه فيه ، أو بحسب مقايسته بشيء آخر . أو بحسب الغرض »

على أن الكتاب حافل بالنظرات الجديرة بالدراسة المستقلة ، إذا أراد الدارس أن يعبط بها ، ويستشير إلى بعض آرائه فيما يحرص من قضايا عند بقية المفاد

وقد سلّك النقد هذا المسار الذي قصّره عن بلوغ ما بلغت العلوم الأخرى إبان ازدهار الحضارة العربية ، وطبعه بذلك الطابع الخاص الذي يثا بعض جوانبه ، لأسباب عدة يتداخل بعضها مع بعض وإن كان لكل منها أثره الخاص

وبعد أول هذه الأسباب أن النقد قد نشأ أول ما نشأ في ظل الدراسات اللغوية ولم يستطع - حتى بعد أن أصبحت له « ماذنه » وساحته الخاصة أن يستقل تماماً عن تلك الدراسات أو يتخلص من تأثيرها . وقد كان لعربيه جيداً اهتمام ملحوظ بالتفصيل وتنوع الصواب والخطأ معتمدين في ذلك على القرآن ، وعلى الشعر الجاهلي وتأثير من هذه السعة عند اللغويين أهتم النقاد بتعقب مظاهر الخطأ في الشعر ، في معاني الألفاظ وسلامة العارة وصحة المحار ومطابقة الحقيقة الشعرية بواقع الحياة . أما التفصيل ، فلم يكن أمره يسيراً بطبيعة مادة النقد وما في النصوص الأدبية من سمات ومفومات مختلفة تستعصى على تفسير بطرد الطرق القاعدة الحوية ، قال النقاد إلى نزعة تعليمية ترمي إلى بيان ما

ينبغي للشاعر أن يحرص على تحقيقه في الشعر وما ينبغي له أن يتجنبه . وقد جرّم الحرس على تعقب الصحة والخطأ والميل إلى التلقين والتعصم إلى نظر واقعي منطقي في أغلب الأحيان - بعمل عما قد يكون وراءه برونه خطأ من معاد نسبة أو بناء قبي أو إيقاع موسيقي أو غير ذلك من عناصر الشعر التي لا تدخل في إطار السلامة والمنطق ، كما جرّمهم - مع عوامل أخرى - إلى تلك النظرات الحزنية التي يثاها من قبل .

وقد بدأ النقاد النقاد إلى أخطاء الشعراء في وقت مبكر وحاول كبار الشعراء أن يتمردوا على آرائهم ، فقال الفرزدق ردّاً على تقديمه لخطأ نحوي في إحدى قوافيه : « علينا أن نقول ، وعليكم أن تتأولوا » ، وهو قول إذا تجاوزنا به إشارته إلى خطأ الفرزدق الخاص بمثل طبيعة شعر ودور الشاعر الكبير في تطور اللغة وألفاظها وأساليبها ، لكن النقد ظل يرجعون في الحكم على الخطأ والصواب إلى الشعر القديم ، ويقومون الخديب بالقياس إلى ما قد يكون له من أصول في التراث . وكما يفعل بعض المحاضرين في عصرنا إذ يأخذون على الكتاب والشعراء - مثلاً - استعمالهم « فثل » بمعنى « أخلق » ويقولون إن معناها في اللغة « ضعف » كما أخذ النقاد على الشعراء استعمالهم لبعض الألفاظ في دلالات جديدة وإن ارتبطت في جوهر معناها بدلالاتها اللغوية القديمة ، منها أحد الأمدى على أي تمام لاستخدامه « الصلف » بمعنى الذي يعرف به ، في قوله يصف الفرس :

ما مقرب بختال في أشطانه ملآن من صلف به وتلهوق
فقال : « ملآن من صلف » يريد التيه والكبر . وهذا مذهب العامة في هذه اللفظة ، فأما العرب فلا تستعمله على هذا المعنى ، وإنما تقول : قد صلفت المرأة عند زوجها إذا لم يحط هذه ، وصف الرجل كذلك إذا كانت زوجته تكرهه .

وكذلك خطأ اللغويون المنشي إذا جمع بوقاً على بوقات في قوله :
إذا كان بعض الناس سيفاً لدولة في الناس بوقات لها وطول
ولم يستطع المرحاى - مع شدة رعيته - أن يجد له عدراً مما ساء من حدل لعوى طويل بمثل كيف كان هؤلاء النقد يذوبون هتماً مسروراً في مسائل حزنية نصرهم عما نفتقد من بركلي في فصايا فب كانت أولى بالناية ! . فقالوا إن جمع بوق على بوقات خطأ ، وإنما يجمع ما قبل على أفعال في أدل العدد ، مثل قتل والقتل وعود وأعود . وقد يخرج عنه إلى أفعال مثل يرد وأبراد . فأما في أكثر العدد فالأب فقول ، نحو جند وجنود ، وعود وبرود . لأن كان من المصاعف ففعال نحو خفف وخفيف وحباب ، وقد جاء على لفظه نحو كرس وقرفة وحجر وحجرة ، وعلى إعلان نحو كرز وكيزان ، وعلى فماله نحو مهنر ، ومهارة ، وإنما يجمع على فعلات ما كان على فعلة نحو ركبة وركبات فيكون فيها ثلاثة أوجه فتح الكاف وضمتها وتسكيبها ففعال وفعلات فما لا يعرف في شيء من الكلام ، في صحيح أو معتل . وسنن أبو الطيب عن ذلك فقال : « هذا الاسم مولد لم يسمع واحده إلا هكذا ولا جمعه بغير التاء ، وإنما هو مثل حمام وحمامات وسباط وسباطات وسائر ما جمعه من المذكور بالتاء . وقال المحتج عنه إن أصل الجمع

قال الجرجاني « وهذا عيب في الخليل » وقال الأعمدي « شبه شعر
الناصية بسحب السحلة » والشعر إذا عطى العين لم يكن الفرس كريما ،
وذلك هو « الغمم » والذي يحمي في الناصية « الحفلة » وهي التي لم تعطف
في الكثرة فيكون الفرس عتاء ، « الغمم » مكرره ، « وم تعطف في الحفلة »
فيكون الفرس سهوا ، « والعا أيضا مكرره في الخليل » و« عيب » قال
عبد

مضبر خلفها مضبرا ينطق عن وجهها السبب

وقال ابن طائفا : « شبه ناصيتها بسحب السحلة » وإذا عطى
الشعر العين لم يكن الفرس كريما ، « وقال أبو هلال العسكري « شبه
ناصية الفرس بسحب السحلة لطولها » وإذا عطى الشعر العين لم يكن
الفرس كريما »

ومن هذين المثالين يرى كيف اتخذ النقاد بيتا بعينه شاهدا على خطأ
في رصد الواقع وكيف تشابهت أقوالهم حوله ، حتى في أبعادها ، وكيف
تجاملوا ما وراء قول الشاعر من إحسان نفسي خاص . فليس من
المقول أن يجهل زهير أن الضمادع لا تخرج من الماء خوف العرق ، لكنه
لشدته إحسانه يجيش الماء وقدافه قام في حروبه أن الضمادع تخرج من
وجهه إلى جذوع النخيل ، وجاء بهذه الصورة الصادقة قبيحا ومسيئا وبن
حالت حقيقة من حقائق « الواقع » . أما وصف امرئ القيس لفرسه
فقد صاغه بقوله « في الروع » ولم يقل « في الحرب » أو « في القتال » . و
« الروع » كلمة توحى بالعنف والاضطراب والحركة غير « العزفة » في
الإقبال والإدبار والدوران والاستقامة مما يمكن أن يوحى إلى الشاعر به
المعيرة فيحالف المواقف ليخرج عن « حقيقة النفسية » قائمة في لحظة خاصية
وقد أكثر النقاد الحديث عن بيت بمثل لا يرى نفس بصدق سرعة
حروبه في قصة احتكامه هو وعلمته الفحل إلى روجه . وفرد « سبب
في روجه الشاعر من بعدها نشأ

فللوسط الهرب والساق ديرة ولترجر منه رقع أحود سهب

وكأنهم هنا أيضا يصحون المعايير لما يشعرون أن وصف به الفرس من
مظاهر التجابة ، مما يسمى للراكب أن يصبح في حوده أو بلكره ساقه أو
بصريه بوسطه ، على حين لم يقصد امرؤ القيس تعداد هذه المظاهر بقدر
قصده إلى تصوير « لحظة المطاردة » وتعليل الصائد النجاف بطريفته بها
يكن حروبه عيبا مريحا

ومن تحكيم المطلق الخاف الجيد عن الوجدان الشعري ما خلق به
صاحب الصناعين على قول الشاعر (٢١)

الم تسأل الروع القدم بعينها
كأن أنادي . إذ أكنم أحود

« هذا من التشبه القاسد . لأجل أنه لا يدل كمنب حجر » و
نحب . فكأنه كان حجرا » . « تركب الشاعر « المحس » أنه ذكر حجر
لأنه سأل الله ولما توقع أن يحب . ونو نظريا من « حود » شعر ، على
الاطلال هذه النظرة الراقية المطلقة ما صبح « كمنب » من شعره كمنوب
عبرة

التأنيث ولذلك جاء ما جاء منه بالكاء وإن كان في الأصل مذكرا
... (٢٢) وعصى الجرجاني في عرض الآراء في هذه للسألة اللغوية
الحرية بمقدار صفحة ونصف صفحة من الكتاب بعد ذلك ! ولعل قول
النسي « هذا الاسم مولد لم يسمع واحده إلا هكنا » ولا جمعه بغير
لناء « يمثل إحساس الشعراء المعصرى بالتطور الحضاري في اللغة وألفاظها
ومشتقاتها » وهو تطور لها لم يشأ أن يعترف به اللغويون ، ولا النقاد حتى
أكثرهم إدراكا لطبيعة ذلك التطور مثل علي بن عبد البر الجرجاني ،
الذي نجده عرصه لجدل حصوم أي الفطيت وأنصاره حول خطأ مماثل
بقوله .

« وقد كان لأن الفطيت في الصحيح مندوحة في المتحتم عليه
سبب »

وتحذر العدد صدهم بالخطأ اللغوية والنحوية إلى معتق ما صود
حروجا عن قواعد البلاغة كانت قد صحت مقررة لديهم ، في الإتيان
بالإصابت والخطأ والتقديم والتأخير وغير ذلك من مباحث البلاغة
ومن « صرف » زهير في ذلك - وأساءه كبر - قول صاحب « الصناعين »
تعسف على بيت « عر » (٢٣)

أسمى لي لم تدر الشمس طائلا
بوما من الدهر . إلا هرب أرطعا

« ففوه » بوما من الدهر « حشر لا يحتاج إليه لأن الشمس لا تغلق
لئلا » « تحوير الأخطاء اللغوية » - « لاجية إلى ما طوره محمد الدواقي » .
دوب مصر . « قد سطوى عنه هذا الصائفة من « واقع نفسي » أو
« حقيقة شعرية » وفي حرسهم على هذا المصير الوهمي لم يبرزوا
خديعين وغدباء من أمثال هذه الأخطاء ، وإن كانوا قد اتخذوا
أشعارهم - بوجه عام - ميسرا للخطأ والصواب . وتبدو الرغبة التعليمية
من وراء هذا البعد لأبيات بعين مكررة عند أغلب هؤلاء النقاد فقد
عانوا على رهيز مثلا - قوله . مشبرا إلى الضمادع .

بجرس من شربسات ماؤها طحل
على الجذوع بحسن الدهر والسحر

وقد علق عليه صاحب الوصافة بقوله . والضمادع لا تخاف شيئا من
ذلك ! وقال عنه الأعمدي : « وقالوا ليس حروج الضمادع من الماء خوف
الدمر والعرق » . وإنما ذلك لأنها تنفخ في الشطوط » . وقال ابن قتيبة في
« لشعر والشعراء » . « وأحد العلماء عليه قوله يذكر الضمادع » وقالوا
ليس حروج الضمادع من الماء بخفة نهم والعرق . وإنما ذلك لأنها
مضي في الشطوط » . وقال صاحب « الموشح » . « وعانوا عنه في
الضمادع فوه » لأن الضمادع لا تخرج من الماء لأنها تخاف العسر
والعري . وإنما تطلب الشطوط لتعصف وتروح » . وعلق صاحب
« الصناعين » بقوله . « ومن أن الضمادع يخرج من الماء بخفة
العرق » . « وكسبت مكررة » . يشاربه إلى قول امرئ القيس وحكمهم عليه
وهو يصف فرسه . وكأنما يريدون تعلم الناشئة غايل الحق في الخيل
وأركب في الروع عجمية كسي رجهها سقفا منتشرا

يا دار عبلة بالجوء تكلمي
وعني صاحبا دار عبلة واسلمي

وقول الناجية

ولفت فيا أصيلا . أسألها
عيت جواباً . وما بالريح من أحد
وقوله أيضا .

فاستمعيت دار نعيم . ما تكلمنا
والدار لو كلمنا ذات أخبار

والشاعر حين يقول «كأن أنادي» إذ أكلم أحرما» قد قرى
وجدانه إذ وقف بذلك الريح القديم أنه كائن حتى حائل بالذكريات
والأخبار . ويتوقع أن يجبه ويخارجه ومن هذا التغد اللغوي الواقعي
المطلق نقد الأمدى ليت أن تمام بصف الخيل :

في مكسر تلوكها الحرب فيه
وهي مسفورة تلوك الشكيا

بقوله «إحدى معنى قبح جدا» أن جعل الحرب تلوك الخيل . من
أجل قوله «تلوك الشكيا» و «تلوك الشكيم» هنا أيضا خطأ . لأن
الحيل لا تلوك الشكيم في المكر وحومة الحرب . وإنما تفعل ذلك وأتمة لا
مكرها . لأن قيل هذا تشبه . وليس في لفظ البيت عليه دليل .
وأفاد التشبه معروفة . وإنما طرح أنا تمام في هذا فلفظه بالخيل .
واحق أن ينفذ قد تصور البيت بصورة ما فإن أنا تمام لم يحى
بالشعر الأول من أجل قوله «وهي مسفورة تلوك الشكيا» بل جاء هذا
التجسيم ليدفع في الشطر الأول ثم «وازنه» بالشطر الثاني ومن
الجميل أن يصف الناقد قول الشاعر «في مكسر تلوكها الحرب فيه» بأنه
«معنى قبح جدا» ! وهو وصف يمثل ارتباط الصورة الشعرية بالواقع
لديهم ارتباطا دفعهم إلى أن ينكروا كثيرا من «تجسيم» المحدثين
وإستعاراتهم المركبة التي يصعب الربط بينها وبين أصل واقعي . ومن هنا
جاء حرصهم على أن يعدوا التشبيه أصلا في الاستعارة حتى يظل ميباً
بين وبين الواقع . ولم يدركوا ما في الاستعارة من تصور جديد للأشياء
نابع من وجدان الشاعر والمخاطب الذي . فالاستعارة عند عبد القاهر «أن
تريد تشبيه الشيء بالشيء» فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره . ونحى إلى
اسم التشبيه به فتعبره التشبيه وتجره عليه . تريد أن تقول رأيت رجلا هو
كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء . فتدع ذلك وتقول رأيت
أسدا»^(٣٢) حل أن عبد القاهر انفرد من بين اللامعين بضبطه إلى
المتقال بعض صروب الاستعارة عن التشبيه حتى أصبح وجوداً جديداً
للشيء فيقول^(٣٣) «واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما أردت إيرادك
التشبيه خلفاً لإردادات الاستعارة حسناً . حتى إنك تراها أغرب ما تكون
إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه عرجت
إلى شيء لعافه النفس ويلغظه السمع»

وبطول ما المقام لو دنا أن نستقصي ما عاينه على الشعراء من حيث
«الصحة» و«خصا» فيما يصلح معاني الألفاظ والاشتقاق والنحو وبناء
«الغاية» معنى مجرد الذي تطوى عليه الصورة الشعرية على أسس .

متأخرين بعبلة المديح على شعر ذلك العصر . وموضع الشعراء بالنسبة إلى
الممدوحين . لم يقوموا عند بيان الأخطاء في اللغة والبيان بل توسعوا
فأدخلوا في ذلك ما يمكن أن نسميه «أصول اللياقة» في معنى أن يبدأ
شاعر مدحته بما قد يشتر تشاؤم للممدوح فيقول

لا تسفل بشري ولكن بشرى
غسرة المداعي ويوم المهرجيات

ولم يسمع للشاعر تلكه البشري بعد هذه البداية غير موقفة فأمر
بصره حمسين عصا . وقال هذا أبلغ في إصلاح ذنه إلهكدا ررها
القرطاجي في «متاح اللغات»^(٣٤) . أما صاحب «الصناعات» فقال
«أوجعه الداعي ضرباً» ثم قال هلا قلت «إن نفل بشري فعدي
بشرياً»^(٣٥)

وما ينبغي للشاعر أن يبدأ بما قد يبدو خطباً للممدوح . له عذرة
للدوق . وإن كان مطلقاً تقليدياً لا صلة له فقط بالممدوح كاندى
يحكى عن المحنرى أنه أشد أحد أمراء النعمور قومه

لك الويل من ليل تطاول آخره
ووشك نوى حتى نكرم أباعره

قال له الممدوح «ويل لك الويل والحرب»^(٣٦)

ويرسم صاحب «عبار الشعر» أصول اللياقة فيقول^(٣٧) وسعى
للشاعر أن يمتز في أشعاره . ومعتج أقواله بما يتطير به . أو يستجى من
الكلام والمخاطبات . كذكر البكاء . ووصف إقمار الدبار . ونشوب
الآلاف ونفى الشباب . ودم الزمان . لاسيما في القصائد التي تتخص
المدائح أو التهانى .

وسواء صح أن الممدوح قد أمر بصرب الشاعر خمسين عصا ثم أنه
قد «أوجعه ضرباً» بدون عذ . فإن ما يحكى من مثل هذه الروايات
عقل . من ناحية . تلك التزعة التعليمية التي أشربا إليها . ويصور ما كان
لعبلة للمدح والمناسبات على الشعر وميل أغلب شعراء العصر إلى
الاحتراف والتكسب . من أثر في مفاهيم النقد وأحكامه . فقد قسم
النقاد للمدح بحسب طبقات الممدوحين ومكانتهم ووظائفهم ورسموا قواعده
بنسب للشاعر . إذا أراد أن يصل إلى قلب ممدوحه وحزنته أن يشبهها .
فأما مدح الخلفاء عند القرطاجي «فيكون بأفضل ما يتبرع من تلك
الفضائل وأجلها وأكملها» كنصر الدين وإعاضته العدل وحسن السيرة
والسياسة والعلم والحلم والتقى والورع والرفقة والرحمة والكرم والهيبة وما
تشبه ذلك . وينبغي أن ينحط في أوصافهم من جميع ذلك حدود
الاقتصاد إلى حدود الإفراط . . . ومدح الأمراء يكون بالكرم وشجاعة
رئيس القبية وسداد الرأي والتبسط والكرم والنداء . وما ناسب ذلك .
ومدح القضاة يكون بالعلم والتقى والدين والزراعة والعدل بين الخصوم
وما جرى ذلك المحرى . فتدبين من هذا أن المدح الخلفاء أن تكون
محظاً واحداً يحى بأوصافها أبدا نحو الإفراط .

ومن ذلك أيضا قول صاحب «عبار الشعر» - إلى الشاعر^(٣٨) -
«يحاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المعاصيات ويتوقى خطبها
عن مراتبها وأن يحلظها بالعامية» كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات

الملوك ، ويعز لكل معنى ما يليق به ، ولكل طرفة ما يشاكلها . . وقول
 قدامة (٣٩) . . وقد بين أن يعلم أن مدائح الرجال تنقسم ألقاما بحسب
 الممدوحين من أصناف الناس في الارضاع والاصناع وصروب
 الصناعات ، والشذى والتحصن ، وأنه يحتاج إلى الوقوف على المعنى
 بمدح كل قسم من هذه الأقسام ، فاما إصابة الوجه في مدح الملوك فمثل
 قول النابغة الذبياني في النعمان بن المنذر .. وأما مدح ذوى الصناعات
 فإن بمدح الوزير والكتاب مما يليق بالعزلة والروية وحسن التتبع
 والسياسة ، فإن انصاف إلى ذلك الوصف بالسرعة في إصابة الحرم
 والاستغناء بعبور الدهن عن الإبطاء لطلب الإصابة ، كان أحسن
 وأكمل للمدح .. وأما مدح القائد بما يجانس البأس والجلدة ويدخل
 في باب شدة البطش والسياسة ، فإن أصيحت إلى ذلك المدح بالجلود
 والسياسة والشجاعة في البذل والعطية كان المديح حسنا والعت تاما .
 ويتصل هذه النزعة التعبيرية المتأثرة ، باحتراف الشعراء قول أبي تمام -
 في ربيعة نسب إليه ، وصي بها البحتري (٤٠) .. وإذا أخذت في
 مدح سيد دى أباد فاشهر مناقبه وأظهر مناسبه وأبر معالجه وشرف
 مقامه ، ونقص المعنى واحذر بجهول منها ، وإياك أن تشي شعرك
 بالألفاظ الزرية وكفى كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير
 الأقسام . . وشيبه الشاعر بالخياط الذي يقطع الثياب على مقادير
 الأقسام تصور عجيب للشعر نشأ من سيرة الشعر في ذلك العصر ومن
 وضع الشعر حينذاك - كما ذكرنا - وقد عذ كثيرا من النقاد الشعر صفة -
 كاهن سلام ومحمد بن عبد العزيز الخرجاني ، والأمدى - وعبد القاهر -
 لكنهم لم يقصدوا بالصفة معنى الحرفة بل أرادوا أن الشعر أصبح
 ومفردات يسمى أن يعرفها صاحب المهنة فيصقل لها موهبة

لكن نقاد آخرين هبطوا بهذا المفهوم الفني للصناعة إلى معنى حرفي
 يصور الشاعر كأنه صانع ماهر يختد في صناعته مثالا سابقا مرسوما من
 قبل لعدة صفة محض . وهم هذا يتحدثون عن لخطات الإبداع الفني
 كأنهم يصفون صائغا بشكل شيئا من نتاج حرفته بطريقة آلية واعية ليس
 فيها من «إهام» موهبة شيء ، ويرسمون للشاعر الطريق الصحيح لكي
 ينجح ، ونتاجه أقرب ما يكون جودة الصفة . ومن ذلك قول
 صاحب عبار الشعر شارحا ذلك التصور العجيب (٤١) : « فإذا أراد
 الشاعر به نصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ،
 وأخذ له ما يليق إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقها والوزن
 الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي
 يرومه أنثته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني على غير
 تسبق للشعر وترتيب لصور القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له
 بضمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فإذا كملت له المعاني وكثرت
 الأبيات وفق بسبب أبيات تكون نظاما لها وسلكا حاسما لما نشئت منها . ثم
 يتأمل ما قد أذاه إليه طبعه ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاء ويرم ما
 وهى منه . ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة بقيته . وإن انصفت له
 فدية قد شعنها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مصاد
 للمعنى لأول وكانت تلك الغاية أوقع في المعنى الذي منها في المعنى
 الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو
 نقص بعضه وطب لمناه قافية تشاكله أو يكون كالساج الحادق الذي

يعرف وشبه بأحسن التعريف وبسند وبسيرة . ولا يلهي شيئا منه
 فيه ، وكان نقاش الرقيق الذي يصنع الأصابع في أحسن تقاسيم نقشه .
 ويعلق القراطاجي على بعض ما جاء في الوصية المسبوبة إلى أبي تمام ،
 لا يختلف عن مفهوم الشعر عند أبي طيطة فيقول متحدثا عن لشاعر
 « محقق له : إذا قصد الروية أن يحصر مقصده في خياله ودهنه ،
 والمعاني التي هي عمدة له بالسب إلى غرضه ومقصده ، ويتحينها تنبهاً
 بالفكر في عبارات يبدد ، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات
 وأكثرها طرفاً ، أو مهيئاً لأن يصير طرفاً ، من انكلم الملائمة المقاطع
 الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة ! ثم يصنع الوزن والروي بحسب
 لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها . . ثم يقسم المعاني
 والعبارات على الفصول ، ويبدأ بما يليق بمقصده أن يبدأ به ، ثم يتبعه
 من الفصول ما يليق أن يتبعه به ، ويستمر هكذا على تصور ، فصلاً
 فصلاً ، ثم يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في صورة متباعدة
 فيصيرها موزونة ، إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها ، أو بأن
 يبدل في الكلام ما تكون زيادته فائدة فيه ، أو بأن ينقص منه ما لا يخل
 به ، أو بأن يعيد من بعض تصارييف الكلمة إلى بعضها ، أو بأن يقدم
 بعض الكلام ويؤخر بعضاً ، بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من
 هذه الوجوه . وهذه القواعد تكاد تجعل من الشاعر شيئاً أشبه ببناء
 مبتدئ يعد آجره ويملاطه حتى قبل أن يضع «تصميماً» لبناه ، ثم يضع
 الوزن والروي بحسبها . . وتبدو كأنها قد وضعت بعناية من
 النظامين الذين لا يبحث الشعر لديهم من جيشان عصفى نظمه موهبه
 تذكروا على صرخ الشعر بمقوماته التكاملة دون هذا النظر الذهني والتدبير
 الحرفي المرسوم

وإذا كان كبار الشعراء قد احترفوا التكتيب بالشعر ورجلوا إلى اسلوب
 والأمراء ووقفوا بأبوابهم ، تارة بمحبوبين وتارة يؤدون لهم ، فإن اسقاد قد
 أقروا هذا الوصف ونقدوا عنه كأنه شيء مشروع يسمى للشاعر أن يراعى
 مقتضياته ويسلك طريق النجاح فيه ، ويتجنب ما يمكن أن يجرمه .
 يسمى إليه من صفة وجاه . وهكذا سن النقد السبيل إلى هذه البقاية ،
 فقال عبد القاهر ، « متحدثا عن «شعر» فإذا كان مدحا كان «شعر»
 وأصم ، وأبيل في النعوس وأعظم ، وأهز للمطف ، وأسرع للإلف ،
 وأحلب للفرج وأغلب على المنتدح ، وأوجب شفاعته للمادح وأقضى له
 بكر المواهب والنتائج . . وقال ابن طيطة . « والشعراء في عصرنا إما
 محابون على لطيف ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ،
 ويديع ما يبرونه من معانيهم ويلج ما ينظمونه من أفعالهم ، ومضحك
 ما يوردونه من نوادرهم . . فإن كان المديح ناقصا عن الصفة التي
 ذكرناها كان صيها لحرفان قائله والمتوسل به »

وللوع هذه الغاية التعبية غفل أغلب النقاد عن عنصر التفرقة في
 الرؤية الشعرية وآثروا أن يحدد الشاعر كل ما يتصل بعرصه الشعرى من
 «معاني» ، فدعا قدامة الشاعر إلى أن يجمع كل العناصر في مدحه ليكون
 أقرب إلى معنى الممدوح وصحياً وراء هذه الغاية أيضا رأى قدامة أن
 أحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشئين اشتراكهما في الصفات أكثر من
 انفرادهما فيها ، حتى يندى بهما إلى حال الاتحاد وهو رأى لا يلتصق إلى

أن بلاغة التشبيه تنبع في الأغلب - إلى جانب صياغته الشعرية - من عقد صلة مبتكرة بطريقة بين أشياء ما كان يُظن أن بينها صلة بأن يلحظ الشاعر وجه شبه «واحد غير مألوف بين طرفي التشبيه».

وكان لهذه الغاية المنصية أثرها في نظرة النقاد إلى قضية تتصل بعنصر من أكبر عناصر الصورة الشعرية شأنها هو الخيال فنظروا إلى بعض ما في الصور الشعرية من «مبالغة» و«خلط» في تفسيرهم لها بين الحقيقة والخيال ، وانصدق والكذب ، واستشهدوا بأبيات مفردة تداومها عليهم ، لا يعنوا على صير حياية بعيدة أو مركبة ، بقدر ما تدل على صحة ذهنية ملحوظة في بعض الأحيان ! ومن الأبيات التي أوردها كثير من النقاد وهم ينسبون في الشعر القديم أصولاً لمبالغات معاصريهم ، أو يمتدرون عنها . بيت مهلهل بن ربيعة

فلسولا السريح أسمع من بججر
صلبل البيض نقرع بالذكور

قد ورد ذكره في «نقد الشعر» و«معار الشعر» و«الوساطة» ، وغيرها . وعنى صاحب الوساطة عليه بقوله : «خطأ من أجل أنه كان بين موضع الوقفة التي ذكرها وبين «ججر» مسافة بعيدة جداً . ومما قول ليس بن الخطيم ، يصف طعنة لفلانة :

ملكيت يا كفى فأنهزت فلقها
برى فأنم من خلفها ما لواءها

وقد ورد أيضاً في نقد الشعر و«معار الشعر» و«الوساطة» .

وكذلك استشهد كثير منهم بقول الفرزدق :

أبى الحوادث والأبسام من تسمير
أنسباد سيفي فديم إلره باد
نظلل لحمر عنه ، إن هربت به
بعض الدواعي والسائقين والماد

ونظروا في مبالغات المحدثين - التي أصبحت سمة غالبة على كثير من صورهم سواء في المديح أم غيره واستشهدوا بأبيات مفردة ونحذثوا عنها من حيث «الإمكان والاستحالة» .

لذا ظل اقتراب النقاد من مفهوم «الخيال» «مصوراً» في حديثهم عن بعض الصور المجازية والاستعارات المصنة والتمثيل ، في دراساتهم السلاسية ، واتخذوا حساً أيضاً مبدأه الإمكان والاستحالة «معاراً» وصحة تلك الأساليب أو خطئها وصدقها أو كذبها . ذلك لأن الشعراء كانوا كثيراً ما يكذبون في مدائحهم ويصترحون أحياناً بهذا ، كقول أبي تمام يحاطب أحد محدوديّه :

لما كرمت نطقت فيك بمناطق
حق . فسلم آثم ولم أنحوب
ومنى مدحت سوائك كنت ، منى بطوق
عننى له صدق القالة أكذب

وسواء كان اهتمام النقاد البالغ بالسرقات الشعرية والحديث عن مفهومها وشروطها وبين أساليبها وأنواعها وتعقيب «المعنى» «الواحد أحياناً

منذ أن قيل شعراً في العصر الجاهلي حتى جرى ذكره مسروقاً أو مأسوداً ، أو مصافاً إليه «بإضافة حسنة» عند شاعر معاصر . وقد اشتغلوا للثبوت السرقة ألا يكون المعنى الذي ألهم الشاعر بسرقة من «المعاني المشتركة» التي تجري على ألسنة الناس أو يكثر ورودها عن نحو مألوف في الشعر ، وأن يثبت اطلاع الشاعر على ذلك المعنى الذي سبق إليه

ومع ذلك التحرز لم يستطع النقاد أن يكتفوا أنفسهم عن هذه المتابعة متجاوزين في كثير من الأحيان ما اشترطوه من تميز المعنى المسروق وأصائه ، غير ملتفتين إلى الصورة الشعرية لذلك المعنى ، وقد أغرامهم هذا أن الشعراء - وهم يلبثون في دائرة معلقة من المديح وشعر المناسبات والمطالع التقليدية - كانت تنشأ معانيهم أو يسرق بعضهم من بعض أو يقتبسون ويأخذون من الشعر القديم ، وخاصة إذا كان الشاعر مقلداً غير معروفه وهكذا أصبح تعقب السرقات عند النقاد مظهراً من مظاهر الإحاطة بالتراث من ناحية ، ودليلاً على العظمة والقدرة على كشف المعنى المسروق منها بشتى طرق ، صيغ شعرية جديدة . ولم يستطع النقاد أن يصعدوا معايير واضحة تفرق بين المشترك العام واستنكر الخاص ، إذ كانوا عند التطبيق يردون الشعر إلى معناه المهرج ، فيعدون من السرقة أياناً تنفرد بصيغة شعرية جديدة ، يبايع بينها وبين «هيكلي» «معنى» فيما سبقها من أبيات في المعنى نفسه . وقد غفل عبد القاهر إلى التفرق بين المعنى العام الذي يسميه «جنساً» والصورة الشعرية التي تترك جانباً خاصاً من هذا المعنى في صياغة شعرية متميزة ، فقال ^(١٩) «لما نظر الآن نظر من في العجلة عن نفسه ، فإنك ترى هناك أن للمعنى في كل واحد من البيتين من جميع ذلك صورة واحدة غير صورته في البيت الآخر ، وأن العلماء لم يريدوا حيث قالوا «إن المعنى هو المعنى في ذلك» أن الذي تعقل من هذا لا يخالف الذي تعقل من ذلك ، وأن المعنى هالده عليك في البيت الثاني على هيئة وصفه التي كان عليها في البيت الأول ، وأن لا فرق ولا فصل ولا تباين بوجه من الوجوه ، وأن حكم البيتين - مثلاً - حكم الامتنان قد وضعها في اللغة لشيء واحد ، كالليل والأسد . ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقره العقلاء في الشئين يجمعها جنس واحد ثم يفرقان بخواص ومزايا وصفات كالخاتم والخاتم ، والشنف والشنف ، والصور والصور ، وسائر أصناف الخلق التي يجمعها حسن واحد ، ثم يكون بينها الاختلاف الشديد في الصفة والعمل» .

لكن قضية النقاد لم يلتزموا إلى هذا الخلاف في الصورة الشعرية وظلوا يشعششون عن المعنى المهرج ، فإذا انفتحو إلى شيء من ذلك قالوا : إن للشاعر فصل الإضافة ، أو فصل احتزال المعنى في بيت وقد كان في بيتين ، أو عبروا تعبيراً انطباعياً عاماً عن إحساسهم بحسن صياغته ومن ذلك قول الأمدى إن بيتي أبي تمام :

أما الهجاء فصدق عرضك دونه
وللدح فبك كما هلمت جليل
فأذهب فأنت طليق عرضك إنه
عرضي عززت به وأنت ذليل

مأخوذان من قول هشام المعروف بالخلو ، أحد الشعراء الصريين
ببليغة والذليل كسبت عرا

وبالمنموم اجرب على الخواب

غافلا عما في بيت هشام من غريب . وما في بيت أبي تمام من حركة
والجاء على المقالة الطريفة من شعري التي الأول والتعبير «فأنت تطلق
عرضك» ثم لقائمة الأخيرة التي هي «العب» والعجب عند الملتقى في
الخطر الأخير «عروض عززت به وأنت دليل»

وموله أنصا إن ن عام قد نجد بشه شعبي

وقد ظلمت عقبان أعلامه ضحى
بعقبان طير في الدماء بواهل
قامت مع السرايات حتى كأنها
من الجيش إلا أنها لم تقابل!

من قول مسر بن

لقد عود الطير عادات ونقص بها
فهن ينسفن في كل فوج

مكتوبا من التعليق بقوله «فأني في المعنى زيادة!» «أحدا عليه مع
ذلك أنه «جاء به في بيتين»

ويرى الآمدي أن الشاعر قد أخذ قول النافذة يصف يوم الحزيم

تسبى كواكب الشمس طالعة
لا السور نور ولا الإطلام إظلام

فدل وذكر صوة الباز وطمة السماء في الحزيم والديق وحفيرة

صوه من السار والظلماء ضاكفة
وطمة من دحان في ضحى شجب
والشمس طالعة من ذا وقد أفلت
والشمس واجبة من ذا ولم تجب

ولاشك أن بيت النافذة يقع دون بيت أبي تمام الأول وما يفسر من
معارفة بدنية وما في وصفه الضحى بالشحوب من أصالة

وهكذا لم يستطع الآمدي أو غيره من النقاد مع تحرهم والتعاضد
إلى ما «أضاه» شعر اللاحق معنى من شبه من «الشراء» أن يقدروا
نصورا كاملا لفهم السقرة أو علاقة المعنى فيها بالصورة الشعرية . وظل
تناولهم لها قائما . كأعطب تناولهم لقضايا النقد . على تلك النظرات
عربية التي قد ناقص الهمم فيها أحدا ما شائرها في مواضع مختلفة
من كتابه

ومن مظاهر تأثر النقاد بواقع الشعر العربي مهمهم للعموص في
لشعر . فقد كان الشعر العربي في أغلبه واضح الدلالة «غريب اللأني» «لأنا
وأنا في بعض أبيات أبي تمام شيئا من العموص لم يرض أغلبهم عنه
واقصروا في مناقشته على أبيات مفردة من ذلك الشعر فلم يلحوا ما كان
تكرر أن يصلوا إليه من «مطريات» حول العموص للتصل بالمر . وقد
يحد في بعد معنى عدوة ه أو عبارات هناك تحتج حياء «المعنى»
نكنا حد كثير مما يناقشها في الطريقة والتصديق . وفيها خلاصا صيفا لفهم
العموص كي في در عد القاهرة في أسرار اللاهة «ومن المراكز في

الطبع أن الشيء إذا بيل بعد طلب له . أو اشتق به أو معناه حسن
نحوه . كان مثله أحلى . وبالميزه أوى . فكأن موقعه من الحسن أجل
والطيف . وكأن به أصح وأشعب . فإن قلب شحب على حد
يكون التعبد والتعمية وبعد . فكأن معنى عموص مشرو .
ورائدا على فصله . وهذا خلاف ما عليه الناس . ألا تراهم يقولون
الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظة إلى سمعك ؟ فالجواب أني
لم أجد هذا الحد من الشعب . وإنما أقرب لفظة سمع إلى حاج إليه في نحو
ذلك . فإن لمثلك بعض دم الغراب

وهو . ثم امتشهد به من شعره لا يعد عنه في دلالات
الإعجاز . وظل رأيه في العموص محصورا في حسن والأسطرة
والكناية

ولا يخرج صاحب الوساطة عن حد الرأى محدود في العموص
فيقتصر على ما أسماء أبيات المعاني . يريد ما أبياتا تنصت «معنى» لا
يفهمه «السامع» إلا بعد كذا وطول تفكير . ولو كان التعبد وعموص
المعنى يستطاع شاعرا لوجب الأبروي لأبي تمام بيت واحد . فإن لا يعلم
له قصيدة تلم من بيت أو مستغن قد وفر من لتعبد حصص وأسد بها
لعمها . ولذلك كثر الاختلاف في معانيه . وصار مستخرجها نانا مفرد
ينسب إليه طائفة من أهل الأدب . وصارت تطاير في المعنى
مطارحة أبيات المعاني وألفار المعنى . وليس في الأرض بيت من أبيات
المعاني لتقدم أو محدث إلا ومعناه دمض مسر . ولولا ذلك لم يكن إلا
كميرها من الشعر . ولم نمرد فيها الكتب المصنفة وتشتعل «مستخرجها
الأفكار المارة» . وعلى هذا السج سارحازم القرطاجي فتحدث عن
دواعي العموص وردة أحبا إلى اللفظ وأحيانا إلى المعنى موصفا كيف
يتجبه الشاعر مادام غرضه البيان عن معانيه . . . فيجب فما كان
هذه الصفة [من العموص في المعنى] أن يعهد في تسهيل العبارة المزدية
عن المعنى وسطها حتى يقابل خطاؤه بوضوحها وضوحه بيانا . حتى
تلغ الغاية المستطاعة في ذلك . فإذا اجتهد الشاعر في ترفية العبارة حلقها
من البيان وقصد بها الإيضاح غاية ما يستطيع فقد أزال عن نفسه اللوم
في ذلك ونقل عبء التفصير . ووجب عنده في خفاء المعنى إذا لا يمكن أن
يصبره في نفسه حليا . . . ويجب أيضا على الشاعر فما لم يمكنه أن يبين
عنه حق الإبانة أن يقر ذلك المعنى بما يتناسب ويقرب منه من المعاني
الحلية ليكون في ذلك دليل على ما انهم من ذلك المعنى . . . وأما ما
يرجع إلى اللفظ مما يوقع في المعاني غموضا واشتكالاً فمن ذلك أن يكون
الأنفاظ الدالة على المعنى . أو اللفظة الواحدة منها . حوشية أو غريبة
فيوقف فهم المعنى عليها والواجب على الشاعر أن يتجنب من هذا ما
توغل في الحوشية والغريبة ما استطاع حتى تكون دلالاته واضحة على
المعاني

على أن للقرطاجي رأيا آخر في العموص والغربة يناقض هذا .
ويقرب من المفهوم الحديث به . ويمثل اختلاف بين رأيين . شعره
من تناثر أقوالهم في القصيدة الواحدة وتناحدها حتى لحد في حيانا أراي
ونقيصه . فهو يقول بعد تعريفة الشعر وعانيه «بعض صفاته» . وكان
ذلك بتأكد مما يقترن به من إغراب . فإن الاستعراب والتعجب حركة

ليس إذا اقتربت محركها الخفية قوى أمعائها وتأثيرها فأفصل الشعر
ما حسنت محاكاته وحيثه وقويت شهرته أو صدقه أو حتى كدسه وقامت
عرشته .

الناقة والعير ، أو يرد على المياه العذاب الخوازي لأن المتقدمين وردوا
على الأواحي الطوامي ، أو يقطع إلى للمدوح صابت الرحس والآس
والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع صابت الشيح والخوة والعرارة .

وهذه الدعوة الصريحة إلى الزيف تدل على ما بلغته تعاليد الشعر
الخاهل من سيطرة حتى أصبحت أصولاً منه لا يجوز الخروج عليها إلا
بغير مرسوم . فليس فيه يريد الشعراء المحدثين أن يحدوا ، لكن في
داخل ذلك الإطار العام من تعاليد الشعر الخاهل . فإذا تجاوزوه كانوا
قد خالفوا أصلاً مزمعاً من أصول الشعر . لذا يقول بعد النصر
السابق : « قال حلف الأحمر . قال شيخ من الكوفة . أما عجبت من
الشاعر قال . أتيت قبصوماً وجنجاناً » فاحتمل له . وقتاً ما أتيت
إجاصاً وظاحاً . فلم يحتمل لي . » وليس له أن يقبس على اشتقاقهم
فيطلق ما لم يغلّفوا .

وقد رأينا كيف أقام الأمدى موازنته على هذه الأقسام التقيدية
للقصيدة ، بمنزلة أنها مازالت « الأصل » الذي يبنى أن يتبع ويرب
كانت قد قلت حيثذاك في قصائد العباسيين

وكذلك يختم القرطاجي وصية أبي تمام إلى البحري بقوله : « وجمعة
الحال أن تختار شعرك بما سلف من شعر الماضي ، لما استحسنه العلماء
فانصده ، وما تركوه فاجتبه ، فرشد إن شاء الله . »

وفتولاه التفاد أساليب متأثرة بتأثير « النثر الفني » في ذلك العصر .
بمطالعة بالسجع والرمادات والعوامل و ردوا - الخيل حتى في نظمه . في
أدق المسائل البلاغية ، فتثير كثيراً من الفلق عند مدارس حديث حتى
يرد أن يتبع فكرة الناقد معروضة في أسلوب محكم مستقر . وقد رتب
مادح من هذا الأسلوب فيما التيساه من أقوالهم ، ومنه على سبيل المثال
قول عبد القاهر في أسرار البلاغة ، في فصل الاستعارة : « ومن العصبية
الحامدة فيها أن تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستحقة ، تريد قدره
بلا ، وتوجب له بعد الفصل فصلاً ، وإثبات لتحد اللفظة بواحدة قد
اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ، ولها في كل واحد من
تلك المواقع شأن مفرد وشرف مفرد وعصبية مرموقة وخلاصة مرموقة . »

ومن خصائصها التي تذكر بها ، وهي عنوان مدفيا ، أنها تعطي
الكثير من المعاني . باليسر من اللفظ ، حتى يخرج من الصلابة الواحدة
عقدة من الدرر ، ونجنى من المعنى الواحد أنواعاً من الدرر . وهي أمد
مبدانا وأشد افتناناً وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا ، وأوسع سعة
وأبعد عمراً من أن تجمع شتىا وشعوبها ، ونحصر قومها وخصوبها ، نعم .
وأشعر سحراً . وأملأ بكل ما يملأ صدرا ويميع عقلاً ، ونأسس نفس
ويؤمر ألسنا ، وأهدي إلى أن تهدي إليك عذارى قد تحب في خيال
وعنى بها الكمال ، وأن يخرج لك من بحرها حر هرب . ههنا خواهر
مدت في الشرف والعصبية بأعلا لا يقصر ، وأمدت من الأوصاف الحسية
محاسن لا تترك ، وردت تلك بصورة الخجل وهكلها إلى مستم من
الحجر ، وأن تثير من معدنها زهراً ثم تر مثله . ثم يصحح في صاعدت
تعطل الخلل وتترك الخلل الحقيقي ، وأن بذلك على خمسة عناصر
يأسس إليها الدين والدنيا ، وشرائفها من شرف الرتبة عليا ، وهو
أجل من أن تأتي الصفة على صفة حاد ومسؤول حمة حتما .

« من يرى مدبر بعد و نه . أحكامه ما كان للشعر الخاهل من
سبيل على شعراء والتدور . » مع صقل الشعراء مواهبهم واستموا
معرفهم . لاسيما شعرة . ومنه استمد انقار كثيراً من
أحكامهم على لأعاط والمعنى . والعبارة والنشيه والخصبة والمخار
والوصح والعموص وغير ذلك من عناصر الشعر . وأوحروا تلك
العصر في أسنوه عمود الشعر وقاسوا كل جديد إليه . فإذا أرادوا
لأنفسهم يحدود وحدود نه أصولاً في القديم ، وإذا هاجموا حديثاً
رموه . به . خلاف ، عنه العرب . وقد دار الحوار بين أنصار أبي تمام
وبحري في أغلته حول هذا المفهوم . فقد حصوم أبي تمام . إن كان
هذا شعراً لما لاقته العرب باطل . وقالوا من البحري : إنه ما فارق عمود
الشعر وطريقته المعهودة ، مع ما تجده كثيراً في شعره من الاستعارة
والنحيس والمطابقة وانفرد بحس العبارة . « وقاربوا بين
استعارته المعيدة . وما جاء في الشعر القديم من استعارات مرمقة
المحدد

وكذلك على صاحب الوساطة كثيراً من مالمات المنفى باختلافه لظائر
ها في الشعر الخاهل وقارن بين هذه وتلك مونتجاً لشاعره . فإذا سمع
الحدث من قلوب الأرب

ألا إني غادرت بها أم مسالك
صدي أيها تذهب به الريح يذهب

وقول آخر من المتقدمين

وبو ان ما أنفت متى معلق يعود ثام ما فأؤد عودها
جسر على أن يعود

أسر إذا بحث وداب حسي لعل الريح تسلي بي إليه
وسهل لأن الطيب الطريق فقال

وبو قسم الطيب في شق رأسه
من القم ما غيرت من خط كاتب
رد

كو بحسي محولاً أني رحل لولا محاطني إياك لم تروى
وعر حصر مصر لسطان نائل الشعر القديم تلك الردة المعجزة التي
سعاد مدى من قبيعه قوته انه كنه . متصراً للجديد ، وفكل قديم
كان حديثاً في عصره . إذ يقول بعد ذلك في موطن آخر من مقدمة كتابه
٤٣ « وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه
الأقسام »

يريد أقسام القصيدة العربية المتعددة المتعددة [فيقف على منزل عامر .
أوريكي عبد شديد البيان . لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم
العالي . أو يرحل على حجر أو يفل وبصفها ، لأن المتقدمين رحلوا على

وبعد ، فلم يكن المقصد أن يردى عما أعطاه هؤلاء النقاد من دراسات فيها كثير من المعرفة الواسعة بترانيم جيداً من الشعر والنثر ، وخطبة إلى كثير من أسرار اللغة وألوان تعبيرها ، بل قصدنا إلى الدراسة الموضوعية لكي نضع ما خلفه هؤلاء النقاد في موضعه بالنسبة إلى ألوان أخرى من تراث الفكر العربي أكثر إحاطة وأعمق نظر ، وأقرب إلى مناهج البحث العلمي ، وأن يسهل على المخاطر التي يمكن أن يقع فيها الدقة الحدث إذا أسقط على هذا التراث ثقافته الحديثة ونظريات نقد المعاصر ، محاولاً أن يجمع من تلك الأشتات المتناثرة مذهباً نقدياً متكامل الجوانب ، إذ لا بد لخل هذا الناقد أن يتصف الدؤبل في كثير من الأحيان ، ويختار من هنا وهناك شذرات مما يمكن أن يقيم به نظريته ، متجاهلاً ما يمكن أن يتأصلها أو يتعارض معها . ولا يمكن أن يسبب إلى عصر من أحصب عصور الحضارة العربية « نظرية » تهيئ على آراء جريئة مغرقة في وقت كان هناك للعرب « نظريات » و« مذاهب » كثيرة شامنة وكاملة في الفقه والتفسير والكلام والنحو وغيرها من العلوم .

وعلى نقيض هذا الأسلوب المبهرج يصادف الدارس أسلوباً آخر عند حارم القرطاجي فيه كثير من التواء العارة وعموض المعنى حتى بعد أن يحاول توضيحه في « الإيضاح » . ومن مادحة قوله : « كل قول قصد به محاكاة شيء وسجي بذلك حتى من الأعراس فإنه يجب ألا يتعرض فيه إلى ما هو أليق بمصايد الشيء المحاكى به وأحصن به ، أو أحسن مناسب مصادره ، وألا يتعرض في تحييل جال الشيء المحاكى به إلى ما هو محل مصاد ذلك الشيء أو مناسب مصادره ، وألا يتعرض في القول ومادل فيه إلى ما هو أحسن بمصايد العرض الذي نحي به محاه أو إلى ما هو أحسن مناسب مصاد ذلك العرض ، وألا يتعرض فيه إلى لفظ له حُرُف بما يصاد المعنى الذي دل عليه أو العرض الذي نحي به محاه أو الشيء الذي قصدت به محاكاته أو إلى ما يناسب مصادات جميع ذلك ، فإن التمرص في القول لما يصاد معناه ومدلوله وغرضه أو إلى ما يناسب تلك المصادات ، أو إلى ما له حُرُف في شيء من ذلك ، ضرور من التصريح » .

● هوامش

- ١ - ٢ - المرونة من ١٢٦ - ١٥٤ من ١٥٤ - ١٦٤
- ٣ - الموازنة من ٢١٠ - ٢١١
- ٤ - الرضاة من ٣١٠ - ٣١١
- ٥ - ٦ - ٧ - الواسطة من ٢٣ - ٢٤ من ٢٩
- ٨ - ٩ - ١٠ - نقد الشعر من ٢٠ - ٢١
- ١١ - ١٢ - ١٣ - نقد الشعر من ٢٨ - ٢٩ - ٣٠
- ١٤ - ١٥ - ١٦ - نقد الشعر من ٢٨
- ١٧ - ١٨ - ١٩ - دلائل الإعجاز من ٢٣٧
- ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - أسرار البلاغة من ٢١٢ - ٢١٨
- ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - دلائل الإعجاز من ١٠٢
- ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - حيار الشعر من ١٧
- ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - دلائل الإعجاز من ١١ - ١٢
- ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - دلائل الإعجاز من ١٠٩ - ١١٠
- ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - أسرار البلاغة من ٧
- ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - دلائل الإعجاز من ١٧
- ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - نقد الشعر من ١٧٨
- ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - صياح البناء من ٢٢٨
- ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - دلائل الإعجاز من ٢٩٧
- ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - دلائل الإعجاز من ٣٦
- ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - دلائل الإعجاز من ١٢
- ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - الرضاة من ٣٣٥
- ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - الصانع من ١٨
- ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - الصانع من ٢١
- ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - دلائل الإعجاز من ٥٣
- ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - دلائل الإعجاز من ٣١٦

مراجع البحث

- ١ - أسرار البلاغة - عبد القاهر الجرجاني - دار المعارف ١٩١٧
- ٢ - دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - دار المعارف ١٩١٧
- ٣ - شرح ديوان الحماسة - القزويني - لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١
- ٤ - النثر والشعر - ابن قتيبة - طبع في مكتبته الشامية
- ٥ - كتب الصائغين - أبو حلال العسكري الخليلي ١٩٥٢
- ٦ - كتاب نقد الشعر - غسان بن جابر - الدار ١٩١٨
- ٧ - حيار الشعر - ابن طاطية - المكتبة التجارية ١٩٥٦
- ٨ - صياح البناء وسراج الأدياء - حارم القرطاجي - تونس ١٩٦٦
- ٩ - الموازنة بين أبي تمام والبحتري - مطبعة حجازي ١٩٤٤
- ١٠ - التوشيح - القزويني - دار البحوث مصر ١٩٦٥
- ١١ - الرضاة بين النسي ونحوه - علي بن عبد الكريم الجرجاني - مطبع حجازي

المهية المصرية العامة للكتاب

ترحب بكم دائماً في مكاتبها

بالقاهرة والمحافظات

القاهرة

١٩ شارع ٢٦ بيوت ٨٤٨٤٣١

٥ ميدان عربي ب ٧٤٠٠٧٥

١٣ شارع المتدنان

لاب الأحمر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧

مراكز التوزيع الداخلي



• مركز شريف : القاهرة :

٣٦ شارع شريف ت ٧٠٩٦١٢

• مركز الفحالة : القاهرة :

٤٩ شارع كامل صدق (الفحالة)

• مركز الإسكندرية : الإسكندرية :

٤٩ شارع سعد زعول ت ٢٢٩٢٥

الوجه البحري

• محطة لكرى ميدان محطة

• ططا ميدان الساعة ت ٢٥٩٤

• دهبور شارع عبد السلام التاقل

• المنصورة • شارع الثورة ت ٦٧١٩

الوجه القبلي

الحيزة : ١ ميدان الحيزة ت ٨٩٨٣١١

اسيوط شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

المنيا شارع اس حص ت ٤٤٥١

أسوان السوق اسياحي ت ٢٩٣٠

مركز التوزيع الخارجي بيوت شارع سودا - بناية حمدي وصالح ت ٢٩٠٠٩٩ - ٢٥٦٤٩٢

النحو والشعر

قراءة في دلائل الإعجاز

□ مصطفى ناصف

ظهر في القرن الرابع على الخصوص الطموح إلى إقامة فلسفة لغوية شارك فيها النحاة بأكثر مما شارك فيها طائفة من النقاد وما يزال استطلاع سمات هذه الفلسفة من أهم فصول الدراسات العربية القديمة وأكثرها تشويقاً. وما أكثر ما قيل في حيويتها، وما أقل ما قيل في انتقادها.

وقد ظهر لنا من خلال تتبعها أن متقدمي الدارسين ميروا بين معينين اثنين على الأقل للنحو، فقد كانت صناعة النحو تعرف في معظم الأحيان في ضوء التمييز بين صحة الكلام وخطئه، وكان هذا الخطأ يسمى أحياناً باسم اللطياء.

ولكن هناك معنى ثانياً للنحو شغل بعض العقول، وهنا نجد أن مشغلة النحو ليست هي التمييز السابق المزعوم، وإنما هي تمثيل الخبرات المتنوعة بأساليب العربية أو تراكييبها، فاللغة العربية ذات رسوم أو هياكل يجب البحث عنها، هذه الرسوم ألهمت منذ القدم سيويه ومن الواضح أن التفرقة بين المفهومين ممكنة ومنمحة، فالخبرة بالتراكيب تبدو من بعض الوجوه غرضاً يراقب سرعة ما يدخل بابها بحث في أعماق بعيدة.

إلهم أن الترجمة هي حركة بين لغات وتراكيب وأصاطير ذهنية متعاقبة. ومن أجل ذلك يجوز أن يحرص المعنى للتعبير في مناطق كثيرة، ويجوز أن تزيد الترجمة وتنقص، ولأن تقدم وأن تؤخر، ويجوز أن يحل بمعنى الخاص والعام. ذلك أن كل لغة تشك أن تكون نصاً متعلقاً على نفسه من بعض الوجوه.

وفضلاً عن ذلك فقد لاحظ الباحثون أن أهم ما يشغل عقل الإنسان لا وجود له عمود من اللغة، فالبحث عن ظاهر العالم وباطنه إذا كان قد نما عند الإهريق من الحائر أن تكون هناك علاقة ما بين طبيعة هذا البحث واللغة اليونانية ذاتها.

لقد لوحظ في هذا المجال أن قولنا إن حقيقة مضمون الأسم لا يخلو من إسراف، فإذا انتقلت الحقيقة أصبحت طائفة من الحقائق وليست حقيقة واحدة، وكذلك الحال في المطلق، فهو أداة للغة، ولا يمكن أن يوجد انفصال تام بين المطلق اليوناني واللغة اليونانية.

وهكذا يلاحظ أن الفلسفة اللغوية نشأت ونمت في ظل المعد عن موضوع التمييز بين صحيح للكلام وخطئه، نشأت ونمت في ظل

وقد نظر كبار النحاة أيضاً إلى أن الخبرة بتراكيب العربية هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبّر بها اللغة، وبعبارة ثالثة أدرك النحاة أن هناك اتحافاً بين ما يسمى تراكييب وما نسيبه باسم المعاني أو لمخاطر، فالمعقولات العامة لم تكن عائقاً يعوق النحاة دون الإحساس الواضح أو الملمح بالصلة المتبادلة بين ما كان يسمى أحياناً باسم المعنى وما يسمى باسم اللفظ. وظل إحساس النحاة بالاختلاف في إدراك المعاني حاضراً يجرهم إلى التمييز بين التراكيب أو التنوع القائم في بنية اللغة. ظل إحساس النحاة قائماً بالعلاقة المتينة بين ما يسمى باسم اللغة وما يسمى باسم الأغراض أو المعاني. ومن الحق أن تتبع هذه الصلة أمر مرهق، ويجب على الأقل ملاحظة الحدود التي تميز الفكر القديم عن الفكر الحديث، فإسباغ المزاي دون قيد ليس من الفقه العلمي في شيء..

ومما يمكن فإن العلاقة بين اللغة والفكر ألهمت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة. ذلك أنهم مطروا في الترجحات التي قام بها الملاسفة إلى اللغة العربية، وحيل إلى بعضهم نوع من الشك، من الناحية النظرية على الأقل، في مدى دقة بعض هذه التراحيم وكما ألدتها وإحلاصها. وقد بيت هذا الشك، كما نقول الآن، من حيث نظري لا عملي، فقد حبل

ملاحظات بعضها مقتضب موحز حول ما صنعت الترجمة من لغة إلى لغة إلى ثلاثة ، وحول إعطاء اللغة العربية ما تستحقه بعد أن استعالت عليها أطوار التلو واسيعات ثقافات مختلفة

ولكن أكثر الجوانب استحقاقا للشرف هو ما قام به النحاة من مناهضة المداطقة والمتعصبين ، فقد زعم النحاة في وجه هؤلاء أن صناعة المعنى هي بحث عن المعنى وليست اشتغالا بالألفاظ ، وقد خامر بعضهم عن الأقل شك في عبارات مشهورة مرددة تنطوي على مفارقة صفة سريعة ، كمثل زعمهم بأن المعنى أشرف من اللفظ

درك النحاة أن صناعة البحث عن المعنى وتعمق اللغة أمران يشرف أحدهما على الآخر ، وحيل إليهم أن من الضروري التمييز بين لأغراض التي نهض بها اللغة ؛ فهناك تمييز طفيف مهم بين كلمة لإعراب وكلمة الحديث ، بين الإحار والاستحار ، بين النداء والتمنى وهذه كلها أنماط فكرية يجب تعمقها ومعاودة البحث فيها ... إن النظام المنكري لغة من الأهمية بمكان في إحساس بعض النحاة في القرن الرابع ، ولكن الذي أضر بهذه الفلسفة إلى أبعد مدى هو ذلك الغير الذي كان شائعا : كان المعنى يرتبط بفكرة الثبات ، وكان يرتبط في بعض الدراسات الفلسفية بكلمة العقل . وكانت كلمة العقل ترتبط في أخرى بكلمة الإلهي ، ومن ثم وجدنا مبدأ التنازع يعود إلى أصل إمكانات شخصية ، فاللفظ في نظر بعض الفلاسفة بالذات ثابت ، وهو مرتبط بالطبيعة ، والطبيعة آثار يتلو بعضها بعضاً وهكذا نشأ الخلاف بين مصطلحي الطبيعي والعقلي ، فكيف يمكن أن يطمئن المرء إلى ثبات فلسفة سناً في هذا العالم الذي يمتلئ فيه ما بين الطبيعي والعقلي لكن هذا الانعزال أو التنازع كان جزءاً خطيراً من مشاغل العقل العربي في إطاره الفلسفي . ومما يكن من أمر فقد لاحظ النحاة أن من الممكن إدخال بعض التعديلات في هذا المبدأ ، فوحيل إليهم أن المكشف عن المعنى لا يمكن استكمالها بغير أدوات لغوية . وهذه الملاحظة لو تتبعها لنحاة بعيدا لكنت قد سأتح حصيرة في إدراك معنى الفلسفة ذاتها ، لكن حسبنا ما فانه بعض النحاة في حجب المنطقيين ، وحسبنا ما لاحظوه من أن الخبرة بمعنى من المعاني هي تجربة لغوية من الطراز الأول ، ومن هنا نشأت هذه المباحث التي أريد بها فتح باب واسع للدراسة ، وحاول عبد القادر العرجاني في القرن الخامس - كما سنقول - التوصل بمسألة كبيرة

ومن المهم أن للمسائل الخاصة بفلسفة اللغة نشأت من الناحية العملية في ظل بعض التمييز بين الوظائف اللغوية ذاتها ، فقد كان من البسير ملاحظة ما نصعه ائمة بالمعنى أو المراد ، وكانت بعض الألفاظ مثل السحابة والإمتاع من قبيل حذمة ما يسمى باسم أشياء الحقائق وهكذا مير النحاة أنفسهم بين الحقائق وأشياء الحقائق ، وإن كانوا في موضع حر لا حصراً أن حقائق إذا انتقلت من لغة إلى لغة ففرست بالاستحالة والتغير . ولولا أن كلمة المعنى ارتبطت في ذهن بعض الفلاسفة بفكرة العقل والإلهي لأمكن أن تأخذ هذه الفلسفة طريفاً آخر

ومما يكن فقد ميز النحاة بين الأغراض ، ولاحظوا على وجه ما مدخل اللغة في التعبير عن الحقائق ، ولاحظوا كذلك أن التفكير

محتاج إلى اللغة وإن كانت هذه الملاحظة غامضة إلى حد بعيد . فقد كانوا يطمحون إلى إقامة هكل من الدراسات يحقق المعنى باللغة ، أما مدى نجاحهم في هذه المحاولة فشيء آخر

حتى إذا جاء عبد القاهر تلقى هذه الملاحظات وتبع فيها التفكير ، وترك كتاباً مشهوراً هو دلائل الإعراب . ويكاد يكون هذا الكتاب أهم ما كتب في اللغة العربية على الإطلاق . ويذكر أن الإلمام به فريضة مطلوبة لكل دراسة لغوية يعيها الإحساس بصعوبات الكتابة وداء تميز التراكيب بعضها من بعض وتعلقها بالمعنى

كان عبد القاهر يريد أن يجعل للنحو مفهوماً ثالثاً ميسر بعض الأمور من هذين المفهومين السابقين . كان المفهوم الأول كما رأنا غير صحيح من القاسد - أو الخطأ من الصواب . وكان المفهوم الثاني هو ما يسمى باسم سجع العرب في التعبير . وكلمة السجع هي في نفسها كلمة غامضة - كما ترى - ولكنها قد تنطوي بعد الإلمام على ضرورة أشبه بـ طابع فلسفي

وكان المفهوم الثالث هو الذي حاوله عبد القاهر ، وما يرب هذا المفهوم موضع تعليقات كثيرة أكرها إيجازاً ونقها سبباً كان من رأى عبد القاهر ضرورة مراجعة التعريفات السابقة وإعادة النظر فيها ، وكل تعمق في الموضوع يسمى بالضرورة إلى طرح مسألة التعريف ، والتعريف ليس مبدأ التفكير ولكنه ثمرته وعاقبة المعاناة الشخصية الطويلة

كان عبد القاهر يقول : إن النحو هو نظم الكلام ، وكان يرى كلمة النظم أوضح قليلاً من كلمة النحو ، ذلك أن كلمة النحو قد تشوبها الغنابة بالإعراب أو تغيير أواخر الكلمات ، وإن كانت أواخر الكلمات ذات صلة وثيقة بنظام الكلمات . ولم تكن كلمة النظام لشائعة بيننا الآن جزءاً من الحساسية اللغوية العامة في القرن الخامس ، واستعمل عبد القاهر بدلاً منها كلمة النظم ولا يمكن أن تكون كلمة مفردة منها علاشاً كافية في كشف العبار في مجال من الدراسات عرف في يوم ما بأنه نصيح واحترق

حاول عبد القاهر بإسداء مفهوم تعلق الكلمات بعضها ببعض كيف تعلق الكلمات وكيف تكون الواحدة بسبب من الأخرى . هنالك رجوع عبد القاهر إلى النحو القديم الذي يؤمن بأن تراكيب العربية تقبل المهم في ظل المقولات للثبابة من مثل المبتدأ والخبر ، الفعل والفاعل والمفعول ، الممت ، البدل ، عطف الياء ، الحصنة المؤكدة وغير المؤكدة ... أي أن ارتباط الكلمات بعضها ببعض أخذ يتم في نطاق المقولات النحوية السابقة ، ولم يحظر بدهن عبد القاهر الزعم بأن تراكيب الكلمات معناه إحداث ثورة في المقولات النحوية . فقد كان ذلك وما يزال هيباً وليس من الصواب أو الشرف في شيء أن يطالب باحث ذكياً في القرن الخامس بما عجز عنه الدارسون حتى القرن الرابع عشر الهجري ولنترك هذه الملاحظة إلى ملاحظة أخرى

قد يبدو تراط الكلمات أمراً بجليه العرف أو العادات اللغوية الشائعة في المجتمع . وقد يقال إن الإنسان يطلق كما يطق غيره . ونسطر عليه - إلى حد بعيد - عاطفة المحاكاة . قد يجعل إلينا أن تعلق الكلمات بعضها ببعض رهين بالعادات اللغوية التي يكتسبها الفرد من

الدوائر ذات السلطة في المجتمع . لكن هذا الموضع قد يصدق على بعض الاستعمالات دون غيرها . وهذه هي نقطة البدء التي بدأ بها عبد القاهر بحثه . وبدأ لعبد القاهر أن تعلق الكلمات بعضها ببعض عما كان يسميه باسم الأفكار اللطيفة . وكلمة الأفكار اللطيفة كانت تعني - فيما عطين - ما تعنيه الآن كلمة فن . ولولا هذا التحديد لأمكن أن يدخل أربع على بعض المصطلحات المستعملة في الكتاب . ليس هناك بأس في أن تصور أن كلمة الأفكار أو الفكرة أو المفهوم الثابت يراد بها صناعة من أو عدد القدح . ومن هنا نجد أن مصطلح الكلمات بعضها ببعض جزء أساسي من البحث في فن الشعر . وأن النقد الأدبي ظل إلى القرن الخامس باعتزف عبد القاهر حالاً من التديففات أو التفتعلات الممهدة التي نستطيع بواسطتها إلقاء الأصواء على الشعر من حيث هو لغة

وبعبارة أخرى أدرك عبد القاهر أن هناك كلمات مبهمه مثل الحلى والألفاظ والتحسين ، وأن من الواجب اطراحها من أجل إقامة فكري واضح يستطيع بواسطته موازنة الشعر . أدرك صاحب دلائل الإعجاز أن النقد العربي يحتاج إلى فلسفة لغوية تابعة من الشعر ، وأدرك أن السبل إلى ذلك هو إعادة النظر في التراث النحوي ، ومحاولة التمييز بين مستويات اللغة المختلفة وإقامة التواصل بين ارتباطات الكلمات التي تبدو محاكاة وتقليداً للعرف وارتباطات الكلمات التي تبدو بلاغة أو شعراً

وكان الباحثون الذين جاءوا بعد عبد القاهر يقرعون عبد القاهر في إيمان ، ومن ملاحظاتهم التي تستحق الانتباه في هذا الشأن أن ارتباطات الكلمات في أي محل تصبح أن تعبر مادة فن - ثم يفسر صومسي أقوالهم غير الشائعة أن النظرة إلى كلامه باعتباره نحو أو بلاغة - نظرة اعتبارية

ولي جبهة أخرى تستطيع أن تشرح هذا بأن نقول إن متقدمي الباحثين ، أو أن من الممكن البحث في كل نظام لغوي بوصف لأول وهنة بأنه من قبيل العرف السائد أو العادات اللغوية المتبعة ، أي أن كل ما نقول من كلام عادي توحد بدور الفن . لكن هذه البدور يجب أن نلاحظ صلتها الشديدة بما نسميه باسم النحو ، فالدراسة النحوية في بحث الشعر مشيرة بالضرورة من الدراسة النحوية في مجالات أخرى ومن هنا يجب أن نلاحظ أنه في داخل كل لغة يوجد أكثر من نحو ، وكذلك يمكن في بنية العبارة نفسها احتمالات نحوية ، والاحتمالات النحوية تفتح الباب أمام أساليب متنوعة . وفكرة الأساليب من هذه الناحية وثيقة الصلة بالنظام النحوي الذي يمكن التراض . ويمكن أن ندعي أن الباحثين المتقدمين قطعوا منذ وقت بعيد إلى أن النحو وثيق الصلة بكل نبصرة حقيقية عما نسميه الخبرات الأسلوبية . وقد عاشت الخبرات الأسلوبية في حقول (الأدباء) خاصة لا يتلها الوضوح ولا يعربها التحديد . وفي أكثر كتب النقد الأدبي عبارات تدل على انطباعات مبهمه لا تفيد شيئاً في توضيح النشاط اللغوي ، حتى إذا تمت دراسة النحوية أمكن التساؤل من خلالها عن موضوع الأساليب . وما يراد هذا التساؤل محتاجاً إلى مزيد من النحر ، ولم يكند أحد في اللغة العربية يرمي الدعائم البسيطة أو يسمى البدور الأولى التي أنشأ للمعبرون بالنحو العربي وصفت بالشعر .

عليها إذن أن تأمل أكثر من مرة في موضوع لائحة لآب النحوية إنه ليس نشاطاً إعرابياً محض ولكنه مفحل مهم للحيرة بلغة الشعراء . وهذه مسألة حديده بالاهتمام كيف يكون النحو جزءاً أساسياً من فن الشعر أو دراسة الأدب . ولعبد القاهر إن أهمية النحو الكبرى لا تنصحب في دلائل الإعجاز . يقول عبد القاهر إن أهمية النحو الكبرى لا تنصحب أمام كثير من الباحثين الذين ينظرون إلى النحو ومشكلاته بظرة قد يشوبها الاستخفاف ، ومن الباحثين من يرى في الاحتمالات النحوية عتاً يجب النصف منه . ولكن قليلاً من الباحثين هم الذين يلتفتون بعناية إلى تأثير الاحتمالات النحوية في بنية المعنى . والمتأملون من أسئلة يتحدثون عن التوتر الذي يمكن أن يشأ بين صناعة الإعراب من ناحية وشرح المعنى من ناحية ثانية . وهذا الحديث يعني أن صناعة الإعراب ذاتها محتاجة إلى تعديل غير قليل . ولكتنا لا نستطيع أن نتجاهل بعض ما في التراث من اهتمام يجعل أو يحاول أن يجعل الدراسة الأدبية ذات طابع لغوي حقيقي

جاء عبد القاهر فكتب كتاباً خلاصته : إذا أريد لدراسة لأدب أن تبلغ درجة من التوضيح فلا بد من إقامة رابطة بينها وبين مسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات من النحو يمكن أن يشأ فصل مهم في علم الأدب . هذه هي القضية البسيطة ، البسيطة التي يرفع ليوها صاحب دكي في القرن الخامس من التأس في الاحتمالات النحوية يمكن أن يفتح الباب أمام عبارة أقوى بالشعر . ولن نستطيع أن نهم الشعر في رأي عبد القاهر ما لم نستطيع أن نحول دراسة النحو بحيث بعيداً في توصيف لغة الشعر التي ظلت توصف وصفاً مبهم في الكتبين العظيمين اللذين كتبهما الأمدى والقاصي الحرجاني . كان الأمدى والحرجاني يتحدثان عن قوة الألفاظ ، وما من ناقد تعرض للشعر دون أن يعطى إلى هذه الخاصية ، لكن قوة الألفاظ ظلت عبارة مبهمه أو بعبارة معلما ، فكيف يمكن أن يعرف ما نسميه باسم قوة الألفاظ ودعليتها ؟ لا بد لنا أن ننتعين بالنحو الذي هو روح اللغة ونظامها . ونظام اللغة العربية في داخل الشعر يختلف عن نظام العربية في النثر . ونظام العربية في الشعر والنثر يختلف باختلاف المدارس أو الاتجاهات أو بمصوور العتبة .

ماذا يكون نظام اللغة العربية أو قوامها محمل عن النحو ؟ هذا هو السؤال الذي دعا إليه عبد القاهر . وهكذا كانت البلاغة بحيرة متشعبة بالنحو . فإذا وجدت الناس يشرحون مصووص الشعر ويملكون عقولهم فيه دون احتكام إلى أنظمة نحوية فعالة فن للممكن أن نصرف عما يصحون أو أن تشكل في قيمة النتائج التي يمكن الوصول إليها

وفي كثير من الأحيان تكون إثارة القضايا المهمة أوضح من العناية بتطبيقاتها . ولم يكن من المعقول أن يبلغ عبد القاهر في توصيف هذه القضايا ملماً بعداً في معظم الأحيان ، ولكن عبد القاهر واضح كل البصوح في حنايته بالموازنة بين الأنظمة النحوية المتباينة

إن مصريات اللغة لا تنصحب في عتارج الفوارق في الاستعمالات النحوية . ومن هذه الناحية غزا عبد القاهر الشعر في عتفه إيماناً واضحاً

بأن الفهم الأدبي ظل إلى عهده أمانى مهمة لأنها لا تحسن البحث عن أدوات ، ومن أهم هذه الأدوات النحو ، فالتحوي ليس موضوعا يحفل به المشتغلون بالمثل اللغوية والذين يرون إقامة الحدود بين الصواب والخطأ أو يرون الصواب وأيا واحدا ، النحو مشغلة الفنانين والشعراء والشعراء أو الفنانين هم الذين يهتمون النحو أو هم الذين يبدعون النحو ، والنحو إبداع . وقضية الإبداع في النحو كانت غريبة إلى حد ما على أذهان الباحثين قبل عبد القاهر . النحو إذن جزء أساسي من ذكاء الشاعر وفنونه وروحه ، وليس جانبا خارجيا ولا طلاء يطلى به المعنى . النحو جزء أساسي مما يسببه نشاط الكلمات في الشعر . فإذا كان نشاط الكلمات فعلا وميداعا في الممكن أن نقول إن الشعراء يتحلون عن أنظمة نحوية كثيرة ممكنة ويصعدون إلى نظام نحوي لا يمكن الغض عنه مادامت حريصين على أن نقرأ الشعر قراءة دقيقة

هناك عبارات بالغة الروعة في هذا الكتاب ، يقول المؤلف : إن عامة انقراء يقرءون الشعر فيسلكونه في ألفاظ كالتزل والمجاء ، ولكنهم لا ينظرون إليه بنظر النحو المدع . كان عبد القاهر يرى في أنظمة الكلمات ونسبها النحوي وخلاف . والزخارف ملحق الوحدة والتنوع . كان يرى أن أنظمة الشعراء في النحو تذكره مما يصعب الفنانون في التفكيك والزخرفة وتوزيع الألوان والمسافات وما إلى ذلك . وهذه كلها مقاربات لذلك على أن عبد القاهر كان بصيرا بموضوع الإبداع النحوي

وهكذا نجد قضية دلالات الإعجاز أكثر الفصائل خطراً في تاريخ دراسة اللغة العربية . كتاب دلالات الإعجاز موضوعه بلاغة القرآن وسبيل إليها . وكان عبد القاهر يقرأ هذه البلاغة قراءة متفحصاً وكان يقر وصف بلاغة القرآن بأنها بلاغة عربية . هذا الوصف دليل على أنه تعمق دراسة القرآن الكريم من الناحية الأدبية لا يمكن أن يحصل عن إقامة دراسة نحوية صالحة لمواجهة القرآن الكريم . كان عبد القاهر على مرمى خطوات قصير من الزعم بأن القرآن الكريم بوصفه كتاباً أدبياً أبدع في ذات النحو ، وخلق أنظمة خاصة به ، وسلك إلى المعاني طرائق نحوية لم يكن للأدب بها عهد واضح ، فمربية البلاغة القرآنية تعنى عنده بالضرورة ما أفادت اللغة العربية على يد القرآن العظيم من خلق أو إبداع^(١)

فالملة العربية أو النحو العربي في القرآن الكريم ليس هو ذلك النحو الذي يستعمله شاعر من الشعراء . ربما يقال إن عبد القاهر لا يقول صراحة إن لكل شاعر نظاماً نحوياً أو منطقة من مناطق الإبداع النحوي ، ولكن المتأمل في ثنايا الكتاب وتفصيلاته يمكن أن يرى دون مبالغة أن القرآن الكريم بوصفه أكبر كتاب في اللغة العربية أصناف إمكانيات إلى النحو . واستحدث طرائق في الربط بين العبارات ، وخلق مدلولات للصيغ من أجل الوفاء بأغراض خاصة .

وهكذا كانت الصيغ والتراكيب - كما وهما من قبل - شديدة الالتحام بأهداف الأدباء الكبار أو طبعاتهم . وتبين لعبد القاهر أنه إذا أريد بحث المعنى الكلي أو الجزئي دون نظر إلى النحو أو التراكيب من حيث هي فعالة في تشكيل ذلك المعنى فقد ضلنا السبيل . وهذا واضح حينما يتناول المؤلف العلاقة التي يصورها القرآن الكريم بين الرسول عليه السلام والمجتمع العربي ثم المجتمع الإنساني ، والعلاقات المختلفة التي

يصورها بين ذات الله سبحانه من ناحية والرسول عليه السلام من ناحية ثانية . لقد طلت هذه العلاقات تبحث بحول عن الصيغ ، وظلت حدود لا علاقة لها وأصبحت بلغة القرآن الكريم والمصنعة التي انتصت إليها عبد القاهر وكان يسميها أحياناً باسم العصر . ومن خلال استعانة بركب معية بين لعبد القاهر ضرورة مراجعة مسائل خطيرة وحساسة من مثل هذه المسائل التي أشير إليها . وكانت عبارة قرآنية من مثل « إن أتت إلا بذرة » وعبارات أخرى مشابهة موضوع تأمل صحيح في كتاب « دلالات الإعجاز » ومن العريب حقا أن عبد القاهر ذهب إلى أن العلاقات المهمة في داخل القرآن الكريم يصورها وتخلقها أدوت وركب من د ظواهر من حيث الشكل في أماكن أخرى من اللغة . ولكن هذه التراكيب حينما تستعمل في القرآن الكريم تكتسب أو يوزن إلى مدلولات خاصة به . وهكذا كانت طبيعة الخطابات طبيعة لغوية نحوية

وهكذا وجد عبد القاهر في أماكن كثيرة أن البلاغة القرآنية لم تنصح انضاجاً كاملاً إلا إذا أقيمت أسس للدراسة تبدأ من النحو في خارج العمل الأدبي ثم تنتهي إلى النحو في داخله وبعبارة أخرى حديثة تبين لعبد القاهر أن الاتصال بين الدراسة النحوية والدراسة الأدبية اتصال قد يحمي على كليهما . فإذا بلغت الدراسة النحوية مصحح عطمت على الأدب وما يستحدثه في مجال الأساليب وإذا أراد دراسة الأدب أن تنجو من الكلمات المهمة والعبارات المرسنة والانصدات الشخصية فلا بد أن يفهم بناءها عن أساس من دروس اللغة وبصورة أخرى إن اللغة أنظمة يعطي بعضها بعضاً ، ولا بد أن نعرف ما يعطيه الأدب للنحو ، ولا بد أن نعرف من وجه آخر ما يمكن أن يعطيه النحو للأدب .

هذه أحلام رجل عاش في القرن الخامس الهجري . وكان الأستاذ العقاد رحمه الله يقول : إن ألق دلالات الإعجاز ألق فريد في باب لم يسبقه أحد ، فإذا رأينا تطور الدراسات الأدبية واللغوية وتداخلها مع . وإقامة الدراسات الأدبية على عمد نحوية خاصة فلا بد لنا أن نعود بذاكرة الوفاء إلى باحث عظيم . وكل باحث عظيم يحمل في جيبه من الأحلام أضعاف ما يحققه من أفكار

وليس أماناً الآن إلا أن نتابع الكتاب في بعض مراحله حتى نعرف شيئاً صلياً عن الأسس العقلية التي قام عليها^(٢) وقد أهم الكتاب بوجه خاص بحث الكلمات . وبدأ المؤلف يتبع بعض الأمثلة التي وردت في كتاب سيويه . وكان سيويه فيما يتعلق إلى عبد القاهر لا يميز بين نحو الشعر وغيره من نظم اللغة أو أنماطها

وهذه هي الملاحظة الأساسية ، فقد كان النحو العربي لا يميز بين الشعر وغيره على حين كان الشعر طاقة خاصة يجب ألا يلتبس بشاعرها بأشياء أخرى ذات طابع صلي أو إخباري . والواقع أن بناء النظم النحوي في اللغة العربية على الشعر أساء إلى النحو والشعر جميعاً . فقد حيل إلينا أن للغة العربية نظاماً واحداً ثم خلطنا بين نشاط الشعر وغيره من أنماط اللغة الأخرى . بدأ عبد القاهر يذكر بين أورداه سيويه

اعتماد قسك من ليلى عوالده
وهاج أهواءك المكتوبة الطلل

تذكر لو كان المستوى اللغوي شيئاً آخر غير الشعر .

وليت هذه الملاحظة بالشيء الهين في تاريخ النصف الأدبية في اللغة العربية ، ولأول مرة تقريباً يرى مؤلف أن ما يجب أن يشعر قارئ الأدب هو اللغة والية النحوية أما القصص الذي يتناقه القراء والأخباريون وما صنع لغوي بالنحوس فكل هذا شيء عرصى ينبغي ألا يرهق البحث أو يصرفه عما هو أول وأهم .

كان عبد القاهر يدرك إدراكاً ما أن مسائل الأطلال هي مسائل كتاب محدودة أبداً بها إثارة الدهشة والإحساس السحري . ركبتا الدهشة والسحر كلمتان غيبان لا تحلوان من تحديد ولا حلوان من فائدة في هذا المجال ، فدهشة الشعراء تنق في المقام الأول أنهم يواجهون عالم سحرياً متميزاً من الواقع . والعرب أن عبد القاهر كان يرى أيضاً أن عالم الأطلال من خلال كلمات محدودة هو عالم من الصمت الذي تخرج منه - كما قلنا الآن - الدهشة والعجب والسحر أيضاً . كل هذه الآثار مرتبطة بكلمات محدودة . لقد كان المحوذاً يد حيناً دلتنا على استجابة الاعتراف بالبدل ، ولكنه قصر عن أن يبلغ بنا ما يريد من الشر لأن النحاة أرادوا بزعمهم إقامة نظام واحد يشمل كل جانب من اللغة ، ومن هذا دب القصود في أعماقهم ، حتى إذا جاء عبد القاهر رأى أن الشعر لا يصح بحسب موضوعات تؤخذ من خارجه وإنما يقسم بحسب أنظمة النعونة . واج بين وقت وآخر لا تعدده كلمات وعناوين مثل بكاء الأطلال والقمر والمديح ، وإنما مشكلته الأساسية هذه الأنظمة الخافية التي يمكن الاستدلال المبني عليها حين نقارن بين الشعر والعبارة الشعرية أو حين نقارن بين المستوى الأدبي والمستوى الإخباري ؛ في هذه المقارنة ينبغي أن نشأ نشأ أكثر مما فعل الشعراء ، ونستطرد إلى أشياء تركها الشعراء عمداً ، حينئذ قد نبدأ مسحة خاصة قوامه الكلمات التي أثر الشعر أن يومي إليها ، ومنذ القدم كان بعض الصوفية يرون أن ذكر الأشياء أقل شأناً من إحسانها ، وكانوا يرون أن إبقاء الدلالات على مبعده طهرية من الكاتب والقارئ أمر يخلط الوصوح بأنوار العصوص إذا صحت هذه الفارقة ، وكانوا يرون في هذا الصنيع ما يسمونه صراحة في بعض الأحيان باسم الفرح . هذا اللفظ الأخير هو أشد ملائمة للتعليق الوجداني بالله ، وقد تحبب عبد القاهر نجماً لا يخلو من مغزى ، وأثر دونه لفظ الإدهاش وعاد إلى لفظ السحر . فالشاعر الباحث عن الأطلال ليس صوباً متعلقاً بالله .

ومها يكن فقد أربط البحث بمعطيه الدهشة والإحساس السحري . ذلك الإحساس من خلال كلمات محدودة في شعر الأطلال مرص من أكثر القروض إعراف وفاعلية لو أخذنا بمد من اضراف نكلمات اغنوة . إذن لتبين لنا أن عالم الدهشة الذي هو تقيص البلى عالم لا يتفتح أمامنا إلا إذا مررنا بعمل المناطق التي أراد الشاعر أن يظل على مسافة منها

ربيع قواء أذاع المعصرات به

وكل حيران صار مائه خضل

كان سيوبه يقول في هذا البيت الثاني على الخصوص أراد

دك ريع أو هو ريع

ثم أورد مولا آخر

هل تعرف اليوم رسم الدار والظنلا

كما عرفت عصر الصبيل الخللا

دار مروة إذ أهل رأيتهم

بالكاسية سرعى اللهب والغرلا

كأنه قال (نيك دار) يردف عبد القاهر ذلك قائلا . قال شيخنا -

رحمه الله - رسم شمس البيت الأول على أن الريح بدل من الضمير

لأن الريح أكثر من الظنل ، والشيء بدل مما هو مثله أو أكثر منه . فاما

أبدن شيء من أهل ما قدس لا يسر - ومغزى هذا كله أن النحاة

يعتبرهم من هذا الوجه تقرير طبيعة البدل - ثم لا يصبرهم النسوية بين

الشعر وغير الشعر ، سواء عندهم أكان الشاهد الذي يستخدم هذا

البيت أم داك انثر ، كل ما يعتنهم من الأمر هو ضرورة تقدير متناً إذ لا

يصح الانتباه إلى البدل .

ومن هنا بدأ عبد القاهر تفكيره ، وتبين له أن النحاة وقفوا عند

شعر كثير يستحق أن يقرأ بالعناية ، وأن يدرس دراسة أدبية - صحيح

أن الناحية الإعرابية قد تكون ذات منطق خاص بها ، ولكن عبد القاهر

ليس له أن ما يمكن أن يسمى حذفاً في مثل هذه الآيات ليس مرجعه إلى

ضرورة نظرية ، وإنما مرجعه إلى شيء آخر تماماً أقرب إلى الظرفية والمعطاء

والإفادة

وبعبارة أخرى يقوم الكتاب على اعتراض أساسي هو ضرورة التمييز

بين مستويات اللغة ثم يقوم على اعتراض أن النشاط النحوي في الشعر

ليس صرياً من المذمومة الجوده ولا هو نظام أصح حال من الدلالات .

ولا هو أيضاً ضرورة اقتضتها المادة اللغوية ، وإنما النظام النحوي أو

الحذف هنا حذف ذو دلالة ، وهو نمط من الإفادة والإصحاح ينبغي ألا

يحمل محال ما

وراج عبد القاهر بتذكر أبياتاً غير قليلة وردت في ذكر الديار ،

وبين به أن لشعراء يقصدون بين وقت وآخر إلى نمط من الحذف إذا

ريدت الإشارة إلى الديار . هناك إذن نوع من المفارقة بين أمرين اثنين

أحدهما الإشارة من ناحية والثاني هو الحذف أو التقيص من ناحية أخرى

وكان عبد القاهر يرى أن مثل هذا الموضوع من الأهمية بمكان ،

فلم يكن مشغولاً بطائفة من القضايا الإخبارية عن الشعراء الذين تركوا

أحباءهم وديارهم ، ولم يكن مشغولاً بضرب من الانطباعات عن الحب

وما يصنع بالنفوس . ولم يكن مشغولاً بإيراد ألفاظ غريبة من شأنها أن

ترغش في قراءة الأبيات ترفيحاً عاماً ، ولكنه كان يرى أن قضية

الأطلال هي قضية نظام لغوي قد يقوم على الحذف كما يقوم على ظواهر

أخرى . ولكنه على كل حال تحير ظاهرة سماها باسم خاص ، وفردتها

بالعناية ثم زعم في تواضع جسم أن قضية الأطلال لا يمكن أن تدوس

عمل عن بعض الكلمات الأخرى التي تحذف ، وربما كان من حقها أن

و شعراء لا يقرؤون محسب من خلال الكلمات التي يؤثر بها .
وكلمات التي يؤثر بها . أهمها من كلمات أخرى تعتمد عليها اعتماداً
يخرج من باب . وربما أدى حذف الكلمات في موضوع الأطلال أحياناً
وضعه شبه سداً وإقامة حوار . ولكنه قد يؤدي في سياقات أخرى
وصيفة مقصدة إلى حد ما . وربما أدى في سياق واحد إلى تأليف مزاج
يجمع فيه العينة والحدود ، الوجدان والاشبية ، العصب والحديث .
السداً والرجوع إلى الذات . على أن هذا سوف يسوقنا إلى استطراد غير
مرغوب فيه . حسبنا الآن أن نقول . إن التأويل التحوي الذي يبنى على
نظام نثرى يعيد فائدة غير مباشرة في نفس الخصائص التي يقوم عليها نظام
التعبير في الشعر . وكان عبد القاهر شديد الإعجاب ببيت أوردته مبيوه
في كتابه

ديارمبة إذ مي نساغما

ولا يرى مثلها عجم ولا عرب

كان كل ما يعني مبيوه أن يقول إن نصب الديار هنا على إصبار
فعل كأنه قال ذكر ديارمبة . هذا الخط من التأويل مما يقل صنده فهو
باب قد يؤدي إلى باب آخر من شرح الشعر على نحو ما أشرنا في الأسطر
سبعة . وهكذا نجد أنماطاً من الأبيات حول الديار يشبه بعضها بعضاً
من حيث أنها تعتمد جميعاً على حاسة الحذف ، تلك الحاسة التي تجعل
الديار موضوعاً محورياً قابلاً للحوار وقابلاً في الوقت نفسه لإثارة
الإحساس بتراجع الذات . وليس هذا الحذف إذن عطاء من الحل أو
الزينة ، ولا بنحجب الشاعر محسب ، كما يقول بعضهم الدارمبي .
الكلمات التي يمكن الاستغناء عنها ، وإنما يبنى بناء فكرياً خاصاً من
خلال اللغة . وبهذا يبدو الطلل شاخصاً أمامك إذا به يبدو من خلال
كثرت محدوفة غائبا عنك . وقد ينتج من ذلك - من الناحية
الطرية - أن البنية السطحية السطحية صالحة للمقارنة مع البنية السطحية
العميقة التي يعتمد عليها الشاعر . ومن خلال ما يتلوه بين هاتين البينين
تنصح وجود الدلالة .

ربما يبدو الكتاب في بعض قراءاته المتعاطفة عيباً بالأمثلة التي بدلت
اختيارها عن حساسية واضحة بلغة الشعر وقدراته التحوية إلى صبح هذا
التعبير ، وقد تكون التأويلات التي اقترحها عبد القاهر أمام بعض الشعر
أقل شأناً ، ولكن بطل الشعر نفسه يباين بالدلالة ، يؤدي لا محالة إلى
التشبيه إلى أهمية الأنظمة اللغوية المتقاة . ويمكن أن نستدل على ذلك
بمثل سبعة من قول عمرو بن معد يكرب

هو أن قومي أسطقني رماحهم

سطقن ، ولسكن الرماح أجرت

أجرت . طعت اللسان من القول لأنها لم تعمل شيئاً يستحق
(لمح)

هنا يقول عبد القاهر إن الفعل له معقول في البنية السطحية
ولكنك بطرح هذا المعقول وتشاواه . أو تدعه . فيما يقول - يذم صميم
النفس لأنك مشغول بأن توفر العناية بإثبات الفعل للفاعل ، وتخلص له
العناية . وأجرت فعل متعد يحتاج إلى صميم ليس من الضروري أن يكون
صميم المشكلم وحده

وبعبارة أخرى يقارن عبد القاهر بين البنية السطحية السطحية أو
الزينة والاستعمال السطحي الخاص أو العميق في الشعر . ومن خلال هذه
المقارنة تنصح لوحه من شرح الشعر لا يمكن بعض من شذبه من حيث
البناء . وكم من منطقة فيه لا يتلوه عنها إلا من هذا السيل

وربما كان المرء يشعر بأن عبارة مثل التوفر على إثبات الفعل عبارة
معملة تحتاج إلى شيء من التفصيل . ولكن عبد القاهر صريح إلى حد
بعد في أن الشعر قد يحتاج إلى التعاضد عن شيء غير قليل من مقومات
الأنظمة السطحية للغة في سبيل التوصل إلى شيء قد يعجز الوصول إليه

ومن الواضح أيضاً أن إجمار الرماح - على حد تعبير الشاعر - قد حصص
له من المعنى ما لم يكن متوقفاً لواجب الأنظمة السطحية التي تقتضي أن
يكون للفعل المتعدى معقول به . ففي الأنظمة السطحية يتم المعقول به
الفعل المتعدى . ولكن من خلال الشعر قد يكون هذا أمر غير مرغوب
فيه . وقد يضلنا عما يريده الشاعر . ومن أجل ذلك يصبح معنى الفعل
في بنية الشعر ملحاً مختلفاً عن معناه في البنية السطحية التي لا تتدبر
فيها العناصر تناساً واضحاً . وبعبارة أخرى يصبح ما هو ضروري نثر
أمرأ مستمع عنه وعائفاً . ويتحرر الشاعر من الالتباس بين الفعل وبعض
متعلقاته . وربما بدت الرماح من خلال هذا النوع من النظر شيئاً آخر غير
الذي كان في البنية السطحية المقابلة . شيئاً أقرب إلى الأسطورة

وربما يصح لنا أن نتأمل أكثر من ذلك في مثل آخر : يقول
نعمان : «ولما ورد ماء مدين وجد عليه أمة من الناس يسقون ، ووجد من
دونهم لمرأتهن تلودان ، قال ما خطبكما قالتا لا نسقي حتى يصدر
الرعاء ، وأهونا شيخ كبير ، فسقى لها ثم تولى إلى الظل »

من هذا السياق بدا عبد القاهر حريصاً على توضيح ما كان يراه
ولاء للفعل . وبناء له أن البنية السطحية عائق يعوق دون بروز المعنى ،
وربما خطر له أن تستعمل ألفاظ مثل الروعة والحسن يعبر تعبيراً اعتباطياً
صريحاً عن القيمة . ومسألة الإخلاص بالمعنى - هنا - قد ترتبط بحياة
هاتين المئنتين . ولكنه أرباط حتى بحيث يصبح الصرع أوضح بين أمة
من الناس من ناحية ومئنتين محاولان المسقى من ناحية ثانية .

وهكذا نجد أن البنية السطحية تدخل عناصر إضافية أو تقوم على
نظام من التوسع ، الزثرة . والواقع أن هذا الأسلوب من البحث قد يفتح
الباب أمام شرح دقيق صعب لأنماط لغوية ثغاف الشعر كالقصة ، ولكن
هذه الإشارة يسمي ألا يخرج بنا عن المقصد الأساسي من هذا المقال
وقد يجرح قارئاً دلائل الإعجاز بتبعية واضحة هي أن البنية السطحية
هي أبنه صارة أو غير حقيقية بالمقاييس إلى عالم الشعر . لا يشعر بخلاف بين
نظامه والأنظمة السطحية على حين تعود هذه الأنظمة السطحية ذات
شأن آخر إذا كنا بصدد بحث لغويات القصة . والملاحظة الأساسية هي
أن الشعر صوب من العلاقات لا تتوفر في تخالجه ، وأن البنية السطحية
تؤدي وظائف الخروج من عالم الشعر . ولا شك أن الإنسان يحتاج إلى أن
يصنع علمية في رؤوفين . لكن هذه مسألة أخرى . وأمور الشعر - على

كل حار - لا تسعى عن المفارقة بين الأنظمة السطحية وحرية الشاعر أو عالمه الخاص

ومن الممكن أن تتم هذه الملاحظات بوجهة أخرى عند أبيات أعجب بها عبد القاهر :

تناس طلاب العاصرية إذ نأت
بأسبح مرقال الضحى - قلق الضفر
إذا ما أحسنه الأفاعي نجرت
شوة الأفاقي من مثلمة ممر
لحوب له الظلماء عين كآفا

وجاجة شرب غير ملائ ولا صفر
بدأت هذه الأبيات بذلك الفعل الطلي الذي لا يمكن أن يستبين معناه إلا من خلال مقارنته بمائر الأفعال الطلية التي تستعمل في مثل هذا المقام . وخاصة ذلك الفعل الطلي المشهور الذي يدعو فيه الشاعر صاحبيه إلى الوقوف على التدبير . ففعل الطلي طورا يسد إلى ألف اللانين وطورا يسد إلى مخاطبة واحد على نحو ما يرى هنا وهناك فوي واضح بين أن يطلب المرء شتا إلى صاحبين وأن يطلب شتا آخر إلى نفسه . فسياق لفعل الطلي سبق صدى ومعقد حقا في الشعر العربي . وفي بعض أجزائه يحتاج الشاعر إلى التمتع أو صاحبين ، وفي بعض أجزائه يتنسى ويبتسى الصاحبين ، ويتحدث إلى نفسه . هذه مفارقة يجب أن نعتد لها حساب بين الحاجة إلى التمتع من ناحية وبين الحاجة إلى التمتع من ناحية ثانية بحيث يحس الشاعر إلى نفسه ، فإذا حلص إلى نفسه استعمل هذا الفعل الطلي مرة أخرى

ويبدو اسماء الفعل الطلي ذا طابع مثالي . ويبدو صريحا من معاجة الخيال . ومن الواضح أن المرء يتحقق ما يستطع ، فإذا لم يستطع تحقيق شيء ناداه أو دعاه إلى نفسه دعاء ، فالفعل الطلي واضح في الدلالة على ما يشبه المعجز والقصود ومحاوله الثبات والرموح في محال يتمرس للتمرح والاضطرب . وحيثما يتحول الطلب من خطاب اللانين إلى خطاب النفس المتحدثة ذاتها يتطور معنى السياق كله تطورا أساسيا . ومن خلال هذا التطور والاستحالة يتبدى الفرق بين الأطلال من حيث هي نظام فوق الفرد أو مثالية تترفع على الأشخاص من ناحية وحاجات الفرد العاطفية إلى ذكريات تشمله عن حاجات التمتع من ناحية أخرى .

هذا النوع من التأمل ليس أكثر من ملاحظات تنمو في ظل الأسس التي حاول إقامتها عبد القاهر في دلائل الإعجاز . فالفعل الطلي هنا - كأي ظاهرة أخرى - لا ينشأ من فراغ ، وإنما يستحدث أفعالا أخرى ، ويحاول أن يطرد بها ما يحتاج إلى مثل هذا الصنيع . وحيثما نجد

(أ) الأسبح - الحس للتدليل أو التيقن فاشتر

(ب) مرقال الضحى - يسرع التبرق الضحى وهو وقت الممر

(ج) الضفر - المرام وقلعه من الضفر

(د) يقول إذا مشى لللا ، والأفاقي عجايبه من جحورها ، وفحست به نجرت طيودها أو انصب

(هـ) الخلة السر - هي الانحناء ثلثها السر على الحجابة

فعلين متقاربين أحدهما فعل طلي موجه إلى الذات والآخر فعل مضى ومضد إلى العاصرية يتبين لنا أن هذا الخاص الذي حدث أقوى رسوخا وأقوى في باب الالهي ، وأبعد الأشياء عن التغيير . وإذا ذلك يبدو للفعل الطلي صعبا أو محتاجا إلى الإشفاق . ذلك أن هذين الفعلين يسجوران أو يتقاربان . ويحدث أحد الفعلين بالآخر عبثا صريحا

ومن الممكن أن نفرد الأبيات أكثر من مرة ، وأن نلاحظ التقاربي كيف يحدث الشاعر عن الحمل . جعل الشاعر عالم الحمل صافيا وليس أدل على هذه المناقصة من الانتقال من المؤنث إلى الذكر ، والانتقال من التنسي إلى التذكر . ومن الفعل الطلي والخاص ، وكلاهما أدخل في باب العقد . إلى عالم يختلط فيه الفعل بالحصر بصرف من الاستمرار والتعالي على الطلب والإحساس بالخاص معا .

أراد الشاعر أن يستعني عن ذكر حمل بصفاته ، ولاستعانة عن الاسم بصفات ليس من الأشياء السيرة ، فإن في بيت الأول (أسبح مرقال الضحى في الضفر) ثم فإن في البيت الثاني (منامة ممر) وهذه الصفات تعدد فتجعل هذا الحمل كائنات متنوعة لا كائن واحد . فانظر كيف يواجه الشاعر من خلال ما يسميه البحر أشياء يصعب الالتئام إليها من خارج البحر ، إن العاصرية فرد واحد ، ولكن الشاعر إذا أراد أن يواجهها احتاج إلى وصف بعد وصف بعد ثالث . وهكذا نجد أن الحمل يوشك أن يكون أكثر من فرد ، وأن تعدد الصفات أو المواقف يراد من أجل مواجهة فرد واحد أو التعال عبيد إذ استطاع إلى ذلك سبيلا .

... وقد يكون في إملاق لفظ الوصف الشاعر في البحر بحاجة وعقبة تحول دون إدراك ما يستعني به الحمل من قوة حيوية تتطور بأر دته بواسطة الفعل والتصحيح والتأثير . لفظ الوصف يحول دون تمثيل المعاصرة وإملاء الإبرادة وطلب الخلاص من العوائق . لفظ الوصف هائق دون مثل التطور الخلاق التميز من الأساطير والأماثيل والمعجزات

وهذا الصرب من التفكير شائع في الشعر القديم ولكنه ظل مديا لأن أمور البحر في الشعر لا تتناول عما تستحق من الأناة . وقد ظل الحمل بين الوصوح والخفاء ، وظلت العاصرية أكثر إمعانا في الخفاء ، وأصبحت للثمة السر كائنات غريبة يحصل حذف هذا الذي نسميه ببساطة جاذبة سميا . وكان التنافس بين الوصف والاسم مقصورا ، فالاسم ثابت راكد حامد أو يكاد ولكن الوصف (أو الموقف) متطور متغير مشغل حل الدوام من حال إلى حال . فالحركة والتغير عما ثاب في ظاهرا الأمر لمواجهة العاصرية . ولو لم يبدأ من نقطة بحرية كهذه لما استطعنا أن نترصد شتا من الفروص عن العلاقة بين الحركة المتعبرة وقتنا طويلا وذلك الفعل الطلي المتعلق بالعاصرية .

ومع ذلك فإن البيت الثالث لمشرف عبد القاهر وأشاد به إشادة صريحة . إننا نقول إن الشاعر يصف حلا يريد أن يبتدى بتور عينه في الظلماء . ولولاها لكانت الظلماء حائرا لا يجد لنفسه منه سبيلا . ولكننا نعود فنقدر أن الحركة المتعلقة بالصحي والصور العلوي في البيت الأول حركة تسعى في الظلماء ، وتبدو والعين جردا مناهض الحمل كله ، ويبدو الحمل كالذي يتوارى ليصبح للعين مكانا ، وهذا الصنيع يعود فجعل الحمل كائنا فوق الواقع ، ففانصة الجزء للكل تعني إعادة النظر في مفهوم الكل منه

النحو ولكن علينا أن نعالى النحو معاناة تليق بوجودها ، فالبحر مظهر الحركة المستمرة التي نمتاز بها العاطفة والإرادة والفعل ، وهو مظهر التوتر الذى يعنى قيام الضدين . وما قد يبدو من الناحية الشكلية إصراراً وثباتاً قد يكتمى بفعل دافئ ومصارعة . وما قد يسمى طلياً مستعلاً قد يحمل آثار الاستسلام والبحث عن القوة والثقة من خلال القول دونه . وكم من إضافة هي خيالات كاملة اخترعها الإنسان .

من خلال البحر والحجج على البحر حداثتنا مصور الشعور العادى . ويضع دلالات بحاته مسجدة . ومن خلال بحر مكش كشف الصاعقة الباطنة وكشف ضرورة سببه تتعلق بحجر معبر على على حدة . وقد تمثل هذه الضرورة في صيغة بحرية على ر الصيغة المحورية هي في الغالب ثورة الصبح صبح متعددة مشهبة ومتقابلة . وكان القدماء يشعرون بأن صيغة قفازات مفتاح كبير من الشعر القديم . فإذا دققنا في هذه الملاحظة الباطنة في ضوء مبدأ الاحتياط الممكنة بدا أماناً أفتح واسع مشعب ويجب أن نبحث أمور الصبح عن مفيداً^(١) ، لكل صيغة يراد بها مواجهة صبح أخرى محتملة وانصراف قائم في داخل كل نسق لغوى . وقد حال الوقت لتسوية نقد لغوى يكشف في العمل الأدبي حياة صيغة وما يعترضها من العقبات ، ولقد يبدو هذا صعباً لأن مقولات النحو اللغوى تبدو أحياناً مصللة . ويرى كثيرون أن النحو اللغوى من حيث هو أداة تساعد على فهم نشاط اللغة خارج إلى معاودة عتاء . والغاية من هذا العناء هي كشف أعمق صيغة اللغة وانكساراتها داخل العمل اللغوى ، وتصحيح الخثرة بحركة تفكيرنا ووجداننا

وهكذا نجد أن حركات الحمل ليس أشياء عضوية مادية وإنما تأخذ مأخذاً آخر إذا قرأنا البيت الثالث . ومن العجيب في منطق عبد القاهر الذى شغل الكتاب كله أن الشاعر حمل المنظمة السمر أشياء مسكرة أو خفية ، وحمل العين التي تجوب الظلماء شيئاً يوثلك أن يكون حادياً . واستحالت الكلمات السابعة (المعركة) مستحالة واضحة لا تتخلو من معنى ، واستحالت الكلمة إلى وحدة ، وبرت علاقة حمسة حافظة بين العين والظلماء . وبدت الظلماء قوة الصبح الذي سقطت لإشارة إليه .

من خلال ما سمىه النحو يسمى الشاعر إلى الإحفاء ولا يريد أن يختص حديثه بالنور والهدى والوصوح . ولأمر ما جعل هذه العين رجاجة لا هي بالملوثة ولا هي بالفارعة . ومن أجل ذلك كله أصبحت أناسى النحو التي عددها منها مظاهر في خدمة شئ أروع من حركة الإبل الحفيفة وبعوها من هاربة منظمته الفلفة في عالم خامس يروع الشاعر غموضه وحركته وتغيره . وربما كان هذا كله تعبيراً من المعاهدة التي بدأت بالتحقق بعامة ثم تسمى الشاعر عليها في وثبات . وثب على هوى النفس محدودة إلى متابعة حركة الوجود الأشمل في ضحوته وظلماته . وقلقه ومدامته . وثب الشاعر من المطالبة إلى الرؤية والتبصر ، وعنى على الرغبة في الامتلاك الذى يوسع دائرة الذات متطلعا إلى عالم خبط يعرف ولا يملك ، يحنى أكثر مما يحب . هذا النمط من التفكير هو طريق الشاعر في الانتقال من لغوى إلى المعرفة ، من اللغات إلى الآخر وهل كان نظام الكلمات يعمل من هذا كله ؟

وبعد : فلعلنا لا نغالى إذا قلنا على لسان عبد القاهر إن رسالة الشعر ذات طابع لغوى . إن الخاصة المميزة للقول أو صورة الباطنية هي

● هوامش

تعبيراً منطقياً تستعمل إلى علاقة من طراز آخر فصيح السبب فيه حادياً عرضياً يستحق عنه ويضال عليه . من خلال إشارات عبد القاهر إلى بعض شعر بشار ونعيق بشار عليه ومن خلال ما قدمه عبد القاهر حين فرق بين هذا الشعر ورجعته العقلية يستطيع أن يوضح كيف يخضع للتحيز اللغوى جزءاً آخر غير خصبها مطلقاً . فكيف يفسد جزء على جزء اعتماداً صرفاً . لكن العبارة أدبية جميل ما يسمى سبباً إلى صيغة وجودية أو كونه تدخل فيها حركة الإنسان الحرث في محاولة للاستجمام الذى يتضح فيه التوتر . قد يقال إننا نترجم عبد القاهر ونصحه ونصيف إليه . وهذا صحيح . وليس للذات بوجه عام وجود محمول عن عقل يحاول أن يكره صيرها . والمفادى الثنائى لا يعيش إلا في هوم الحاضر

(٢) والذين يصيرون على متابعة الكشف قد يجدون محالاً دمجاً لاكتشاف صبح متكاملة ومعاودة لعدم الإحساس بالعجب وتلقى الزمن . بعد بحاسة اليد السمره وحلّ لنا محركاً . وهناك على الخصوص أشد صاحب الكسوف من مد مد حل الأرملة والأشخاص . وهي إشارات يجب أن خرج من دمر اللغة بوصفها عتاء مستحلاً أو شبه مطمح في الصبح إلى دائرة الأسطورة الحديثة التي حبت عز البحث ولاحم الصبح والكفاءة تلاها وثماً بعد أن بدت جهود كثيرة في إلغاء مفهوم التحسين وفتحاً للموقف التجليد المتشاكل النواصه أو التذيق والاصطلاح . تلك عوائق هي كان منها عجيبة أن الفكر لا يصنع الله وألله نصح الفكر . وكما من يجب أن نلاحظ التسايب في دخل الثقافة الأدبية العربية المعاصرة من الفلسفة النظرية والمواقف العملية فضلاً عما في طيه الفلسفة من نواح متضادة عز بحور صدى إلى

(١) هو عبد القاهر بين لغة القرآن وبعض مستربات العربية المعاصرة له . ولا شك أن هذا التعبير كان رد فعل لانحياز المترجم نحو إرجاع القرآن الكريم إلى سبب اللغة العربية بوجه عام . وفي هذا الانحياز ترميزاً من الشرائع مع الأسف ، وتجاهل لمبدأ تقريباً . إشارات عبد القاهر بضرورة البحث عن توافيق دقيقة بين لغة القرآن الكريم ولغة الأعراب من ناحية ولغة الثقافة في بعض الميادين من ناحية ثانية . خطأ إن بعض الدواصى يذهب - صراحة - بعد عبد القاهر - إلى أن القرآن الكريم أكثر إلحاحاً حل أنماط تعريبه سطر بعداً حتى مدرجه لا ميل لها في اللغة المعاصرة له . ولكن ظل هذا كله حديثاً عاماً لا تفصيل فيه ، ولا يحاول نقد بداعة - استعراج مغزى . وهي حاصر

ولكن هذا كله لا يبنى الحاجة إلى أن يؤكد ما يتضح في دلائل الإصباح من محاولة بعد محاولة التعبير القرآن الكريم من سائر المستربات اللغوية . دلائل الإصباح واضح في الإشارة إلى ما سمع به القرآن الكريم من إشاعة لغوى في جوانب كثيرة من عبارته فضلاً عن أن هناك عبارات قليلة تدل على تغير القرآن الكريم في طريقة الربط بين جاد . ومحاولة بتجسس هذه الربط في دلائل مصطلحات خاصة ربما لا توحى إلى اكبر القراء الآن بما ينبغي . ولكن الصادر قد نجد في سمر محاولة عبد القاهر ليد انفعال على التركيب العقل قولاً منطقياً . ولا شك أن عبد القاهر كان محذور بحالة اليأس الخرق إلى أنماط وأساليب يهرج بها عصر العقل والفلسفة

(٢) ربما يحس أن صيغ عتاء ما يوثلك أن يكون مغزى بين التركيب المنطق والتركيب لغوى المنطق التركيب المنطقى مما يعرف بعض الباحثين وجد الوجهة مستقر الحركة . لكن التركيب لغوى المنطقى يبدو متعدد أوجه متضاد في الحركة . علاقة السبب ما سمى

السيبريوطيقا :

مفاهيم وأبعاد

□ أمينة رشيد

«يعيش الإنسان محاطاً بنوعين من الأشياء : أحدهما يستعمل مباشرة ، دون أن يخل مكانه في شيء أو يجعل شيئاً مكانه . إن المولد الذي يتخذه الإنسان المخلوق الذي يأكله ، الحية ، الحب ، الصحة أحياناً لا يبادل . ولكن يحيط به من ناحية أخرى أشياء ذات دلالة اجتماعية »
وهو متصل بشكل مباشر بصفته الحية .
يرد لوتمان : السيبروطيقا وعلم مجال التفاعل

بدراسة الاتصال والدلالة عبر أنظمة العلامات في علوم مختلفة وفي تطبيقاتها وممارستها الحالية : فهي تتخصص في الاتصال الآلي
Cybernétique والاتصال الحيوي Zoosémiologie
وتصل إلى أكثر أنظمة الاتصال الإنساني تعقيداً
وتركيباً . لغة الأساطير واللغة الشعرية مثلاً ، مستعملة في هذه المجالات المختلفة علوم اللغويات و « الأنثروبولوجية » ، الرياضة والمنطق الرياضي ، والعلوم الطبيعية والاجتماعية ، والفلسفة ، وفلسفة اللغة
صفة خاصة

كلمات لا بد منها قبل السيبروطيقا .

ظهرت اتجاهات النقد الأدبي الحديث المختلفة كرد فعل لممارسات تاريخ الأدب التقليدية ، التي كانت تنحصر في وصف كل ما هو معلق بولادة العمل الأدبي وظروف نشأته ، متجاهلة في نهاية الأمر العمل نفسه (إلا لإلقاء الأحكام التي كانت تتلوح حسب المدارس والأدوار من الانطباعية إلى المبارية الحالية المقتنة ، في الكلاسيكية مثلاً) ، بل معاملة نصير العلاقة بين العمل وما يحيط به ، وكان التحليل العلمي لسلطة الأساطير والمسابات يوضح دور فائدة حقيقة ، بل مصدر في بعض

ظهرت «السيبروطيقا» (علم العلامات) ، من اليونانية $\sigma\eta\mu\epsilon\iota\sigma\iota\varsigma$ (علامة) في الستينات بعد أن كان قد نشأ بها قبل حوالي ٥٠ سنة من هذا الزمن اللغوي السويسري «سوسير» والميلوف البرجاني الأمريكي «بيرس» ، ورغم أن بعض علمائها يحدون لها أصولاً أبعد في الفكر اليوناني عند «الرواقين» ، وفي لاهوتية العصور الوسطى المسيحية مثلاً . وقد انتشر هذا الفرع من المعرفة بسرعة مذهلة ، في بلاد أمريكا وأوروبا الغربية ، وفي الاتحاد السوفيتي والبلاد الاشتراكية ، حيث توجد لها مدارس مهمة في «تارتو» و«باريس» ، في «ليننجراد» و«أورينيو» في ألمانيا الشرقية وفي المجر . وقد تكونت الجمعية العالمية للسيبروطيقا في باريس في ١٩٦٩ ، وتصدر عن هذه الجمعية دورية فصلية تحت اسم «سيبروطيقا» ، تجمع هيئة تحريرها باحثين من أهم العواصم العلمية في العالم : «جوليا كرمينفا» و«جان كلود كوكيه» من فرنسا ، و«أوسبرتواكو» الإيطالي ، و«يورى لوتمان» السوفيتي ، وغيرهم الع . تحت رئاسته «سييوك» الأمريكي وقد قدمت «السيبروطيقا» نفسها أيضاً بصفة العالمية من حيث ما تشمله من مروع المعرفة ، وبالأصول العلمية التي تتأثر بها . «السيبروطيقا» مهنة

الأحسان ، يقول «بول فلبري» Paul Valéry في دراسات أدبية إلى تاريخ حياة الشاعر كان في العالم معروفا لعدم مواهبه الدراسة الدقيقة والعصوية للعصبة» (١)

ولذلك جاء رد العمل المواجه لهذا كله باعتباره ظاهرة مطلوبة ، كما أنه ولد في أوساط لم يكن يتصل فيها التقادع عن الكتاب والقوانين ، في جو حاصل من التجارب الطليعية في الأدب والفن ، والتقدم معها ، ممثلة بيارات ومحاولات إبداعية مختلفة . وعلى هذا النحو ظهرت مدرسة الشكيبين الروس في العشرينيات ، في سياق حي من صراعات التيارات كالحركة المستقبلية Futurisme ، والحلية البارية LEV ، ورابطة الكتاب البروليتاريين VAPP ، بينما كانت تناقش في فرنسا بيانات «السوريالية» ومحاولاتها (٢) الشعرية ، كما نشرت في هذه الفترة ملاحظات وتأملات بعض الكتاب في ممارستهم لإبداعية . «ملرميه» Mallarmé ، و «أندريه جيد» André Gide ، و «مارسيل بروست» Marcel Proust و «بول فلبري» Paul Valéry (٣)

وكان من أهم سمجرات هذه التجارب ظهور مبدأ النظر إلى العمل الأدبي من الداخل في خصوصيته ، وتحديد مسيح لهذا النظر . وجاءت دراسات «الشكيبين الروس» المختلفة والكثيرة كمحاولة جديدة ، وأحدتة في بعض الحالات - الشعر مثلاً - ، اتسمت بالعلمية (وإن لم تكن قد أسست علماً ، بما في العلم من قوانين ثابتة ومبادئ نظرية قد تحققت في الواقع) لتحديد «الأدبية» La littérature ، أي ما يجعل من العمل عملاً أدبياً يتميز عن الفنون الكتابية الأخرى .

ولكن أدى هذا إلى النظر للعمل الأدبي كبنية منغلقة ومن ثم إلى تضيق إطار التحليل الشامل له ، مما عرض «الشكيبين الروس» للنقد منذ البداية . وسرعان ما ظهرت ثلاثة اتجاهات تنقد المدرسة الشكلية ، لمخضتها «حولاً كريستينا» على النحو التالي :

(١) موقف «تروتسكي» التوفيق بين النظرة الشكلية وضرورة استكمالها بنظرة تاريخية ، اجتماعية

(٢) موقف «موسكوفسكي» يرفض النظرة الشكلية بأكملها ليحل مكانها نظرة إلى الأدب كانعكاس ميكانيكي لقوى وعلاقات الإنتاج ، متجاهلاً الاستغلال النسبي للبية العوقية كما وصفتها الماركسية اللينينية نفسها . وانتصر هذا الموقف خلال الفترة التالية

(٣) موقف «باحين» - ومدرسته - الذي أخذ على عاتقه نقد الاتجاه الشكل من الداخل لإعداد نظرة ماركسية جديدة للأدب ، مؤمنه بأن الأدب له أساس اقتصادي واجتماعي ، وأنه جزء من الأنظمة اندلثة الأيدولوجية ، مع الاعتراف باستغلال ما للبية العوقية ، وخصوصية العمل الأدبي (٤)

وبما كان الموقف الثاني يتصير في الاتحاد السوفيتي ، تحولت نظريات الشكيبين إلى «مناه» المدارس الأمريكية والأوربية في النقد الأدبي ،

ومد تأثير هذا الاتجاه مدرسة براغ اللغويات البنائية و «أنتروبولوجية» «لتي - سترأوس» Lévy - Strauss ، مع فارق مهم مؤداه أن اللغويين والأنتروبولوجيين كانوا قد كوّنوا أدوات ومناهجهم علمية لتحليل موضوعاتهم .

ولكن بينما كانت مدرسة «الشكيبين الروس» قد نشأت في هذا الجو من الإبداع والممارسات التي وصفناها ، تظهر المدارس الغربية «البنائية» بعيدة عن تجارب اختلاق الفن والأدب ، ومنسجمة بالعقيدة «التشوقراطية» السائدة في مجتمعاتها ، ومن هنا وصفها «هرى بوفلر» Henri Lefebvre باعتبارها تلك الفلسفة الحديدية التي يضعها ، بوعي أو بلا وعي ، «تشفراطيو» الغرب من أجل تبرير أيديولوجيتهم المهادنة لتحويل العالم إلى مجموعة تقنيات ، فارغة من المروح (٥) .

السيمبوطيقا ، علم قديم وحديث
الولادة الصعبة .

ازدهرت «السيمبوطيقا» في السنين كظاهرة عالمية ، كما ذكرنا - في تيار «اللغويات البنائية» (رغم أنها ستتحول فيما بعد تحت تأثير «اللغويات التوليدية والتحويلية» ، ولكنها ظهرت منذ البداية متجنباً لأهم ظواهر «البنائية» مثل

(١) الرؤية للعلاقة للبنية الأدبية ، مما أدى إلى فصلها عن باقي الأنظمة الدالة وإلى انفصالها عن الثقافة التي تنتمي إليها .

(٢) فقدان عنصر المعنى - أو الدلالة - في تحديد «البنائية» للوحدات الداخلة في التصور الشكل ، ك نظام العلاقات الذي يتكون منه العمل الأدبي ، مما أدى إلى تصور الإبداع الأدبي كمجموعة من الوصفات التقنية

(٣) انفصال العمل الأدبي عن البناء الاجتماعي الذي يحدد كيانه ، ومن هنا جاء تحديد مفهوم العلامة Signe كشيء حيوي ذي طابع اجتماعي ، معهما أساساً للسيمبوطيقا

أ - التاريخ القريب : سوسير وبرس

يعتبر «سوسير» ، اللغوي السويسري و «برس» عالم المطلق البرجماني الأمريكي الرائد في الأسس العلمية لعلم ما سمي أولاً «السيمبولوجيا» بالفرنسية ، انطلاقاً من تسمية دي سوسير ، و «السيمبوطيقا» بالإنجليزية ، انطلاقاً من تسمية برس ، في أوائل قرون العشرين . وقد ظل الاسمان معاً إلى أن بعد تحت اسم السيمبوطيقا

مرار اتخذته «الجمعية العالمية للسيمبوطيقا» ، التي انعقدت في ١٩٦٩ (٦) ، وأن ظل البعض يستخدم الاسمين السابقين قال سوسير في كتابه دروس في علم اللغة العام متيناً للعلم الجديد

«إن اللغة نظام للعلامات ، يعبر عن الأفكار ، وقد تمّ يمكن مقارنته بالكتابة» ، بهائية اليكم والضم ، بالطقوس الرمزية ، بأشكال التلذذ Pubtesse

بالإشارات الحسية . الخ ، وهي - فقط - أهم هذه الأنظمة .
 وستطيع إذن أن تصور عما يدرس حياة العلامات في داخل
 الحياة الاجتماعية ، بحيث يشكل جزءا من علم النفس العام ندعوه
 بالسيمبولوجية (من اليونانية semeion «علامة»)
 وسوف يعرفنا هذا العلم بما تكون منه العلامات ، والقوانين التي
 تحكمها ، ومادام هذا العالم لم يوجد حتى الآن ، فلا يمكننا
 الحديث عن ماذا سيكون ولكن له الحق في الوجود ، ومكانه
 محدد مسبقا ، وليست اللغويات إلا جزءا من هذا العلم العام ،
 كما أن القوانين التي ستكشفها السيمبولوجية ستطبق على
 اللغويات ، وهكذا سنربط هذه الأسيرة بمجال محدد جدا ، في
 مجموع الواقع الإنسانية (٧)
 رغل «بيرس»

إن المنطق في معناه العام ليس الكلمة أخرى «سيمبوطيقا»
 كما نطق أنى سبق أن ينت . وهو مذهب شبه ضروري أو شكل
 لعلامات . وإذا أضف المذهب باعتباره شبه ضروري أو شكل ،
 فأنى أعتقد أننا نستطيع أن نلاحظ خواص علامات ما ، كما
 نستطيع انطلاقا من ملاحظات جميلة عبر محرى لا لرغص . إن
 أسية تجريدا ، أن نجد أنفسنا قد وصلنا إلى أحكام لها ضرورة
 قصوى ، خاصة فيما يجب أن تكون عليه خواص العلامات التي
 يستعملها الذكاء العلمى . (٨)

وابتلافا من هذين النصين ، قيل إن «سوسير» قدم الوظيفة
 لاجتماعية للعلامة «بينما ركز» «بيرس» على «الوظيفة اللغوية» (٩)
 ومن هنا نحدد «جان مارتينيه» ثلاثة اتجاهات للسيمبولوجية ، أثناء
 متأثران بـ «سوسير» «موران» ، و «بارت» ، والثالث متأثر «بيرس»
 (مورس) لوران يدرس أنظمة العلامات من حيث الاتصال ،
 وبارت يدرسها من حيث الدلالة ، أما «مورس» فهو يركز على العلامة
 في جميع استعمالاتها . وسوف نرى فيما بعد الفارق بين النظرة السوسيرية
 للعلامة ، ولنظرة البيرسية

ولكن رغم هذا التحديد ، فالعلم الجديد لم يزل غير دقيق الحدود
 ولمدم قسما بين «سوسير» وأول محلى السيمبولوجية من بعده «هو
 رولان بارت» مصت حصون عاما تقريبا ، ومع ذلك فإن «بارت»
 يقول : «إن العلم الجديد مازال غير محدد» (١٠) ويفرق الباحثون بين
 سيمبوطيقا شتم بأنظمة اتصالات لغوية ، وأنظمة غير لغوية : حيوانية
 Zoosemiotique والسيبوتيقا Cybernetique

٢ - التاريخ العبد

ولكن لم يرض البعض هذه البدايات بل يرى للسيمبوطيقا جدورا
 أعمق وأبعد (١١) ، ونناقش هذه الفكرة «حوليا كريستيفا» في مقال

قم ، من خلال حوار مع «جان كلود كوكيه» عن «السيبوتيقا» أي
 «التحليل السمي»

لقد بدأت السيمبوطيقا ، حسب كلامها ، قبل «سوسير» و
 «بيرس» بكثير ، إذ عدها في الفكر اليوناني عند «الرومانيين»
 Les Stoiciens مية لأنماط فكرية سادت الفكر الأوربي مما
 بعد . وكان عند هذه المدرسة من المفكرين تصور للعلامة على شكل
 مثلث المنار اليه - المفهوم الذهني - اللفظ . ونضيف إلى ذلك أن هذا
 التصور القديم لم يوجد قط في الفكر الأوربي ، بل يجده عند العرب
 أيضا ، وفي شرح ابن سينا ، مثلا ، للكتاب الثاني لأرسطو (١٢)

وبعد هذا المجهود اليوناني لوضع العلامة والنظام في المطلق ، وبعبارة
 المعركة ، والحو ، نجد في المصور الوسطى ، في عصر الانعاش ، اهتماما
 جديدا بطرق الدلالة modus significandi ووضع
 دراسة إنتاج النظام الدال قبل تحليل المفهوم

ولكن هذا العلم للدلالة لم يعش لأنه كان مرتبطا بحدود «إلهيات»
 واحتج مع ظهور مدرسة «بور رويال» النحوية وفكر «ديكارت» أهمهم
 بالعقل البشري

لقد كانت مهمة هذه المدرسة الشهيرة في القرن السابع عشر أن تبرز
 العلاقة بين النظام الدال والمكر الدال ، المستندين إلى مفهوم لدت
 الفاعلة le sujet التي أصبحت أساس «سيمبوتيقا»
 الكلامية ، وإن كان الفعل الدال هو فعل عقل الذات الفاعلة ، فهو
 منظم : وهذا هو العقل الكارنيري ، ويكتسل هذا المفهوم مع
 «كانت» وفلسفة القرن الثامن عشر ، كما يعتمد في فهم العلامة الدالة
 على أساس من محالها المرتبط بالعقل البشري وفعله . ولم تكنسب العلامة
 صفة جدلية إلا مع هيجل ، ذلك لأنه أول من تعامل مع قضية توحيد
 المعنى باعتبارها تناقضا وحركة ، أي باعتبارها حدا بين الذات
 والموضوع .

إن أهمية هذا الموضع التاريخي الذي نطرحه «حوليا كريستيفا» تؤكد
 أن البدايات القديمة للسيمبوطيقا تفسر بعض الاتجاهات الحديثة (مثل
 اتجاه شومسكي وأهمية اللغويات التحليلية) كذلك تساعدنا محاولة
 كريستيفا نفسها على فهم تصور سيمبوطيقا ، يستند إلى إصدارات الفكر
 «الغرويدي» والفكر «الاركني» ، حيث يركز الأول على أهمية الذات
 في إنتاج الدلالة ، ويركز الثاني على الأساس الاجتماعي والنفس
 والأيدولوجي لهذا الإنتاج . وقد وضع باحثي مهادا لهذا التصور ،
 عندما حاول ، مبكرا ، تأسيس نظرية جدلية لعلاقة الأساس
 الأيدولوجي والمعنى ، في السيمبوطيقا . ولما رسل ماوس ، في هذا
 الصدد ، بعض المصطلحات القيمة عن الالتقاء بين هذين الأساسين ،
 أي عن التجاوب الذي يتم على مستوى اللاشعور الخفي اللاشعور الذي
 (١٣)

هل السيميوطيقا علم أنظمة الاتصال أم دراسة أنظمة الدلالة ؟ رأينا أن « السيميولوجية » كانت عند سوسير رغبة وتصورا لعلم جديد هو العلم العام للعلامات ، وتلقى اللغويات - في هذا التصور - كجزء من العلم العام . وقد تغير هذا التصور عند « رولان بارت » الذي يقول : « إن اللغويات ليست جزءا ، وإن تميز ، للعلم العام للعلامات ، إذ أن السيميولوجية هي التي تكون جزءا من اللغويات فهي ، تحديدا ، الجزء الذي يأخذ على عاتقه الوحدات الدالة الكبيرة للقول » . (١٤)

وهنا احتلف الباحثون بين وجهتي نظر برعص « برنتو » و « بوبسيس » Pireto & Buysens ، وبسدهما « مونا » ، نظرة بارت بحجة أنها تنظر إلى السيميولوجية باعتبارها دراسة لأنظمة الدالة ، بينما هي في نظرهم علم أنظمة الاتصال أساسا . يقول مونا إن بارت عندما يهتم بأنظمة الغذاء ، والرداء ، الخ ، ينظر إليها بصفتها أنظمة دالة ، مقدرا أن مشكلة الرسالة بين مرسل ومرسل إليه قد حلت ، في حين أن هذه المشكلة بالذات هي التي أثارها سوسير على أنها موضوع السيميولوجية .

وأكثر من ذلك ، يرى مونا أن بارت قد أغفل المشاكل الأساسية المرتبطة باطلاقه من الدلالة الاجتماعية . ويذكر مونا مثل « الديك الرومي بالكشابة » الذي يأكله الأوروبيون في عيد الكريسماس ، ويقول إن هذا الديك ليس رسالة واحدة الدلالة ، بل « مستوى دلالي مختلف » (المسك بمكانة ما في المجتمع ، ادعاء الفنى ، متابعة السلوك العام والإدعاء له ، الخ) . ويوضح هذا المثل أن بارت يخلط بين الرسالة الاجتماعية والأكلوية الاجتماعية ، إن حصل الدارس يتحدد في اكتشاف ما وراء العلاقة الظاهرة بين دال ظاهر (الديك الرومي) - المنتج للتعبير الزائف عن المدلول عليه (المستوى الاجتماعي) - ومفهوم حقيق هو « ادعاء الفنى » أو « تبعية سفهاء الرأي العام » . إننا هنا أمام « ديك » وليس أمام « علامة » . ولكن بارت بدراساته هذه فتح - كما قال مونا - طريقا واسعا لأمسا ، لتحليل النقص السيميولوجي ، (١٥)

وحاول عالم السيميوطيقا الإيطالي « أومبرتو إكو » أن يثبت نضاض نظامي الدلالة والاتصال في علم السيميوطيقا . ويسلم « إكو » بأنه يمكن تمييز بين المفهومين في البداية ، إذ أن لكليهما محاله وموضوعه الخاص ، ولكنه يرى أن العلامة ، من حيث وطبيعتها ، تدخل في أنظمة ذات مستويات متعددة من العناصر المرتبطة بعضها البعض عبر شفرة code أو عدة شفرات (١٦)

ومن هنا يجب - إن كان الاتصال هو أساس السيميوطيقا - أن تصطبغ نظرية الاتصال بنظرية للدلالة . إن سيميوطيقا الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة ، والعلامة لا يمكن فصلها عن نظرية الشفرات التي هي أساس سيميوطيقا الدلالة (١٧) . وهذا التضافر بين الاتصال والدلالة قائم على الخط السوسيري نفسه ، ذلك الخط الذي يمر بين

اللغة والكلام langue/Parole والذي يتحول عند سوسير ، وعند غيره ، إلى تمييز بين القدرة compétence والأداء Performance أو بين شفرة code ورسالة message (١٨) .

يقول « إكو » إن أي نظام للاتصال يسقه نظام للدلالة يجعله ممكنا (١٩) . وسنرى كيف فقد هذا النظام الدلالي القائم على أشياء محددة ، ثابتة - مثل اللغة والقدرة والشفرة - توجد قبل تحمقاتها - مثل الكلمة ، والأداء ، والرسالة

ورغم هذه الإضافة الجيدة والدقيقة للعالم الإيطالي ، فلا نستطيع أن نقول إن المشكلة وجدت حلا جديرا إلى الآن فالدراسات والأبحاث تتحرك في اتجاهي الاتصال والدلالة ، مع الاعتراف المتزايد بأن الاتصال ليس ممكنا دون الاستناد على نظام دال . يسود هذا الاتجاه ، حاليا ، في دراسات علماء الدول الاشتراكية ، كما سوضح في الجزء الخاص بالتطبيقات فيما بعد

ولكن قبل أن نتقل إلى دراسة التطبيقات يجب أن نعالج بعض المفاهيم التي يستند إليها العلم الجديد . الاتصال .

يظهر مفهوم « الاتصال » باعتباره الموضوع الأساسي للعلم الجديد (خاصة في الغرب . ولقد عرفت « جان مارييه » عملية الاتصال على أنها مجرى نقل ... « المعلومات Informations » والرسائل Messages بواسطة إشارات من مرسل إلى متلقي ، عبر قناة . ونستطيع أن نعتبر الإعلام مادة تأخذ شكل رسالة بواسطة تطبيق شفرة » ، (٢٠) .

ونرى « جان مارييه » أن إنتاج الإعلام عبر إشارات هو الموضوع الأساسي لعلم السيميولوجية . أي الموضوع الذي لا توجد سيميولوجية دونة . فإذا قالت فتاة لشاب : « أنا عندي صداع » فإن هذا معناه . أنها تعلمه بالصداع دون أن تحصل إليه صداعها . والسيميولوجية قائمة أساسا على هذا المجرى الذي يربط بين مرسل ومستقبل عبر إشارات (٢١) . ولقد كان سوسير من أوائل دارسي مجرى الاتصال ، وقدم هذا المجرى الاتصالي على أنه حادث لغوي واجتماعي يلاحظ في فعل الكلام (٢٢) . فتمسا يتكلم أ مع ب يتم بينها - عبر اهراز الصوت وتلقى السمع - تبادل لشئين : المفهوم contenu والصورة السمعية image acoustique (٢٣)

وبعد ذلك في آداب السيميولوجية ، وخاصة في الكائنات الأمريكية ، أوصافا كثيرة ، مفصلة ، لتصور مجرى الاتصال ، كما عند « بلومفيلد » Bloomfield و « شين » و « ويدر » Shannon & weaver (٢٤) ولكن لم يصف هؤلاء آراء جديدة جديرا إلى تصور سوسير بل انهموا إلى أوصاف تقنية وشكلية ، أكثر دقة وتفصيلا من أجل إقامة ما أسماه « إكو » بسط

أولى محرى الاتصال ، وهو مصور عادة في السلسلة التالية . (٢٥)
الصورة

السبع - الوسيط - الإشارة - القناة - الإشارة - الملتقى - الرسالة - العامة
الشجرة

الشجرة واللغة

ويجب أن نقف قبلا عند هذا المفهوم - الشجرة - الذي يشار إليه في كثير من الكتابات على أنه مرادف لمفهوم اللغة ، بينما تفصل فروق أساسية بين المفهومين

إن كلمة «شجرة» لم تظهر إلا حديثا - مع استثناء «سوسير» الذي - تكلم عن «شجرة اللغة» في الآداب المعوية والسيبولوجية - وبدونها رجعت أساسا في الدراسات الأمريكية تحت تأثير كثرة الأعمال في نظرية لإعلام والترجمة الآلية (٢٦) . ولكن توجد نظرة نقدية للحلظ بين مفهوم «الشجرة» و«اللغة» عند بعض المدرسين الفرنسيين والسوفيت (٢٧) .

ومن هذه الزاوية ، يشي «جيرو» Quiraud أن الفرق بين اللغتين هو في أن التواصل الشعري ظاهري ، بينما التواصل اللغوي خفي ، وبينما تلتقيا في محرى الاتصال (٢٨) ، أي أن الشجرة مغلقة وجامدة بينما اللغة مفتوحة ، وتختلف عن جديد مع كل كلمة تنطق . ويتبع الفرق الأساسي بين الإثنين هو أن «شجرة» قد خلعت الإنسان من أجل الاتصال بينما اللغة خلقت مستمرة محرى مع عمية الاتصال . من الشجرة توجد البداية دائما في رسالة جاهرة . أما لغة فإنها لا تعطي رسالتها إلا عند وصول القول فلا يعرف شيئا عن نقطة الانطلاق . ومعنى انغلاق الشجرة وجودها أنها نظام ضيق يطابق فيه كل دال مدلولاً عليه واحدا فقط ، بينما اللغة قائمة على تعدد الدوال لمدلول عليه واحد ، أو كثرة للدلالات عليها لدال واحد

ويقول «مورو» Moreau : إن اللغة تتميز بأنها «أساسا ظاهرة إنسانية» (٢٩) . ويشير إلى تعريف العالم السوفيتي «شندل» Chendel's : «قائلا إن اللغة وترجم العلاقات الدائمة القائمة بين الإنسان المتكلم والواقع ، وتظهر كيف تفسر علاقات الواقع في المعرفة الإنسانية ، وكيف يدرك الإنسان الواقع ، وكيف يفعل له ، كيف يؤثر فيه» ، (٣٠)

وفي الحقيقة ، لم يعرف هذا الخلط بين الشجرة واللغة محرى اللغويات العامة ، لأن علماء اللغة أدركوا للمشكلة ، ولكنه أثر كثيرا في علماء الإلكمرويات ، والرماسيين ، والمناطق ، والمهندسين ، الذين استعملوها في الترجمة الآلية مثلا

وهذا ناتج ، مثلا بقول مومان ، من أن مالمح عظيمة قد نعتق في الدول العربية على البحث التطبيقي في مقابل قلة الإمكانيات المقدمة

للبحث الأساسي المتأخر ، (٣١) مما أدى إلى أنه تفرص العلوم التطبيقية مصطلحاتها (التي أصبحت أكثر دقة) على مجالات العلوم الأخرى
الدلالة

إذا قلنا أن السيمبوتيقا هي علم يشمل كل أنواع الاتصالات ، من الاتصالات الطبيعية والثقافية (الخبرانية مثلا) إلى أكثر المحريات الثقافية مقبدا (٣٢) ، كالاتصال الفني ، ولغة الشعر ، الخ ، فيجب أن يوضع الاتصال الإنساني في سياقه الاجتماعي ، وأن يبحث ، بالضرورة عن المعنى ، أو النظام الدال الذي يشرف على وصول رسالة بنقلها مرسل إلى متلق عبر علامات ، أو نظام (أو أنظمة) من العلامات ، حسب التعريف المحارى للسيمبوتيقا . ولابد ، إذن ، أن يصاحب نظام الاتصال نظام للدلالة .

إن الاتصال الإنساني لا يتمثل ، حقا ، عن الشايط الإنسان ، ولا يتم إلا في إطار مجتمع ، وبالتالي لا توجد دلالة غير اجتماعية . وهذا شيء أبرزه أهم علماء السيمبوتيقا وخاصة علماء اللاد الاشتراكية (الاتحاد السوفيتي والمحر) ، حيث سميت السيمبوتيقا «علم الأنظمة الدالة في الطبيعة والمجتمع» (٣٣) . ونذكر هنا أن «كيسون» ذكر ، في مقدمته لكتاب باختن ، : «الماركسية وطلعة اللغة» ، أن هذا العالم كان من أول من أظهر الدور الاجتماعي للعلاقة ويأدر إلى التنبؤ بما أصبح يعبر ذلك علم «اللغويات السوسبولوجية» sociolinguistique ، ذلك العلم الذي يوجه حاليا ، جزاء هاما من الدراسة السيمبوتيقية (٣٤) . وسرى فيها بعد كيف وسع العالم السوفيتي «يوري لوتمان» مفهوم النظام الدال ، وجعله يشمل نظاما أوليا (نظام اللغة الطبيعية التي يدرسها اللغويون) ونظاما ثانوية ، يسميها الأنظمة الدالة الثانوية (وتنتم بالفن والأدب ، وبالأساطير والأديان ، الخ)

وفي نفس الوقت الذي طور فيه لوتمان مفاهيمه الخاصة بالأنظمة الدالة الثانوية (حزاني ١٩٦٢) ، نرى في الغرب تطورا للمفاهيم الثابتة الموروثة من سوسير (اللغة والكلام مثلا) تحت تأثير «اللغويات التحليلية» على السيمبوتيقا ، خصوصا جهود «شومسكي» في تعيق فكرة مستوى اللغة (سطحي وعميق) والتحولات السياقية (الناجمة عن علاقاتها ، وكيف أدت إلى تأثير الأداء Performance في القدرة Competence ، أي أن تأثير الكلمة المفردة في نظام اللغة العام وضع المحرى مكان النظام الثابت قلمة ، ذلك النظام الذي كان مسلما به منذ سوسير ، باستثناء «هيلمسليف» Hjelmslev الذي تكلم عن «نظام المحرى» (٣٥)

ولقد أبرز العالمان المحريان szept و voigt الكمية التي ظهرت بها ، في وقت واحد ، نظريتان أثرتا بشكل حاد على مستقبل السيمبوتيقا ، وهما نظرية «اللغويات التحليلية» و«نظرية الأنظمة الدالة الثانوية» (٣٦) . ولقد ظهرت كلتا هاتين الاتجاهين مختلفين وبلدين مختلفين من الغرب والشرق . وستظهر بالتفصيل أن التعبير الأساسي ، كما



بفسره voigt و ezepe إغا جاء نتيجة نظرية جدلية للعلامة المأخوذة في داخل محرى . وسنرى أيضا أن هذه النظرية للعلامة قد تنبأ بها باحثين منذ الثلاثينات من هذا القرن

ولكن الدلالة الاجتماعية مركبة المستويات والعالم ، ويرجع كل منها إلى شعرتها الخاصة ، ونظامها الخاص . فإذا تم اتصاله لمعى ببنى وبين شخص آخر فلا بد أن يكون بيننا لغة مشتركة (العربية أو الفرنسية ، الخ) . ولكن هذا لا يمكن ، إذ يمر بيننا أيضا تحيزات كالتفاوتات وقيم العقيدة أو الروحية أو التقليدية ، أو بساطة : الحكومة بعادة الكلام الحار حول في زمن ما ، ومكان ما ، وفئة اجتماعية ما . وهكذا يلتقي في كلامي الفردي وكلام الآخر معي ، العام والخاص ، اللاشعوري والشعوري ، الاجتماعي والفردي ، أو كما قال باحثين الأيديولوجي والنمسي (٣٧) ، راعيا هذا الاكتفاء النظرية ، لايدولوجية ، التي ترى الواقعية الاجتماعية للغة محسب ، والنظرية والصية ، التي تميز الذات المتكلمة فحسب ، ليصوغ من كلا المستويين نظريته الخاصة . المفاتيح على جدلية العلامة الكلامية

ومحب هنا أن نقف عند المصطلحات التي تستعملها السيميوطيقا لشعري عليها . ومن هذه المصطلحات النظام . وهنا نطرح القضية الأبدية : وهي هل النظام مية موجودة في الأشياء أم مقولة ذهنية يفهم من خلالها العقل للبشرى الأشياء التي يتعامل معها ؟ أم أن ثمة علاقة جدلية بين الاثنين ؟ وما العلامة ؟ وما معنى «نظام العلامات» الذي يقوم عليه العلم الحديث ؟ وما الذي يميز بين العلامة كشيء يعطى شيئا آخر وبين المصطلحات الأخرى التي تحمل نفس المعنى : الرمز ، الإشارة ، الدليل ، الأيقونة ، (الصورة) ؟

١ - نظام العلامات .

يتفق الباحثون على أن الرسالة التي يتفهمها مرسل إلى متلق لا يمكن أن تتم إلا إذا كانت قائمة على قواعد مستقرة تجعل العلامة معروفة عند

المتلق . فيجب إيدته من أجل توصيل شيء آخره إلى إنسان لا يعرفه (كلمة ، حركة ، علامة مرسومة ، صوت) أن تقوم هذه العلامة التي أنقلها على قواعد أو شمرات تستند إلى اتفاق نقدي ما (٣٨) ، أي نظام ما ، لمعى أو غير لمعى .

ولكن هنا لا يتفق الجميع على تعريف النظام

لقد وُثقت السيميوطيقا مفهوم النظام من المعويات البدئية الكلاسيكية . وكان هذا شيئا طبيعيا نتيجة لتبنيها الأولى عند السوي سوسير (٣٩) ، وتأثرهما في البداية بعلم اللغويات . وعندما تعبرت النظرة للغويات كنمط للدراسات السيميوطيقية ، استمر النظام مفهومها أساسا للعلم الحديث ، مع اختلاف مهم في النظرة إلى مفهوم النظام ونقوم النظرة التقليدية للنظام على تصور سوسير للمعارض بين اللغة والكلم ، حيث تصبح اللغة نظاما ثابتا دائما ، عاما ، في مقابل الكلام ، للتعبير ، الحادث ، الفردي . وقد رأينا كيف أن اللغويات التحولية « غيرت هذا المفهوم بإدخال معنى تأثير الكلام في اللغة ، كما رأينا الدور الذي لعبه بعض اللغويين الفرنسيين والسوييت في تطوير العلاقة الجدلية بين اللغة والكلام

ولقد وجه باحثين نقدا جديرا للمفهوم السوسيري للنظام . ولم يوافق باحثين على فهم اللغة كنظام مغلق من العلاقات الدائمة . ويرجع هذا المهم إلى جذوره الفلسفية في القرن السابع والثامن عشر عند «ديكارت» و«لبيس» أساسا ، ويربط هذه الجذور بعقلانية هذين القرنين التي يسمها «بالوصفية المبردة» . ويرى باحثين أن سوسير من ألمع ممثلي هذا الاتجاه في العصر الحديث ، إذ تشير تعريفاته بوصوح ودقة مبررة . (٤٠) ومع ذلك يعارض باحثين هذا المفهوم كما عارض المفهوم «الرومانسي» للغة كخلق فردي مستمر . لا يتفق مع أي نظام . ويرى باحثين ، في المقابل ، أن النظام يجب أن يفهم في إطار مجرد ، أي في إطار جعلت تتفاعل في داخله العلامة مع الواقع ، بحيث يصبح كلامها مؤثرا في الآخر تأثيرا متبادلا ، وليس تأثير العلامة في العلامة كما في الفكر الكلاسيكي .

٢ - العلامة

أما العلامة فينظر إليها بطرق مختلفة ، حسب المدارس والأدواق والأيديولوجيات .

ويتفق الجميع على أنها «شيء» مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه ، «أو كما قال «ألكو» نص يعطى نصا آخر» (٤١) وبعد نفس المفهوم في الشرق عند لوتمان ، مع إضافة متأثرة بنظرية ماركس ممثلة في العملة - العلامة المادية للعمل الضروري اجتماعيا لا تتاح سعة ونقرا ، هذا المعنى نفسه ، في بعض الكتابات عن مفهوم سوسير للدال والمدلول كوجهين للعلامة (أحدهما مادي - الدال - والآخر فكري -

المدلول عليه) وكيف تأثر هذا المفهوم بفكرة «آدم سميت» عن وجهي القيمة (٤٢) أما بالنسبة «لديدا» Derrida ، الفيلسوف الفرنسي ، فهو يرجع إلى الأصول القديمة للوجهين في العصور الوسطى ، حيث العلامة في الفكر المسيحي اللاهوتي هي المثال للمادى المدلول عليه إلى signification ، وهذا التمازج قريب من تعارض آخر للفكر القديم بين الحسى والعقل . أما جاكسون فإنه يرى في السيمبوتيقا إجابة لمعنى العلامة في العصور الوسطى ، في صيغها اللاتينية : aliquid stat pro aliquo وهي «شئ يقوم مقام شئ» آخر (٤٤)

وهكذا ، يعترف الجميع بمفهوم العلامة باعتبارها شيئا ماديا يظهر شيئا آخر ذهنيا . ولكننا نرى الاتجاهات تختلف ، بعد هذا الاعتراف ، بما يختص بالتعريف الدقيق للعلامة ، فوجدنا اتجاهين ، يمثل أحدهما المفهوم السوسيري ، ويمثل الآخر المفهوم الأمريكي ، أعني مفهوم أوجدن وريتشاردز . ولقد سبق أن أشرنا ، عدة مرات ، في هذا المقال ، إلى مفهوم سومر للعلامة باعتبارها ثنائية ، مكونة من وجهين : الدال إلامادى واملدول عليه الذهني ، أي الصورة السمعية والمفهوم . أما نحن فجاء ريتشاردز وأوجدن فإنه يقوم على تصور ثلاثي ، يتكون من المعنى والاسم وشئ ، كما يبينها المثلث التالي : (٤٥)



ويبسط أولمان Ulmann هذا المثلث على النحو التالي : (٤٦)



وإذا رجعنا إلى تاريخ دراسة العلامات نجد أنها تختلف باختلاف نسمة الباحث الذي يتعامل المفهوم ولذلك نجد أن «سيمبولوجية» بيرس «تتم بمتابعة typologie العلامات» ونبحث عن صفات العلامات المنفردة . وفي هذا المفهوم نجد أساس السيمبولوجية في

العلاقة البسيطة بين العلامات (أي بين العلامة والشيء الذي تشير إليه ، وبينها وبين حاملها للمادى ، والعلاقة بين العلامة ومن يستعملها) . وهذا الاتجاه مستمر في مدرسة بيرس . إلا أن «مورس» Morris أضاف خواص اللغة والسلوك ، موسعا كذلك من نظرية الاتصال . ولكن ما زالت دراسة العلامات المعركة أساس للنهج .

ولم يتغير الوضع ، كما سبق أن قلنا ، إلا مع «التقنيات التحويلية» التي تفتح المجال أمام محاولات لوضع العلامة في أطر جديدة ، مع قبول التقنيات للجوانب النفسية والسوسولوجية Socio-linguistique ، و يرى كذلك فكرة التحول والعلاقة الجديدة - بين القدرة والأداء - في دراسات «لين» - سزاوس «عن» البنية الاجتماعية وشكل الوعي وأثر ذلك في إقامة مدرسة سيمبولوجية جديدة ذات طابع لعوى - أنثروبولوجي في مراكز بحثية «أورينو» وباريس تحت إدارة «جريماس» Greimas و موسكو تحت إشراف «ملنسكي» ، و «افانوف» ، و «تودوروف» Meletinsky, Ivanov, Todorov (٤٧) ويظهر هذا الاتجاه باستعمال مناهج جدلية محركة في العلوم الاجتماعية .

وعلى مستوى التعريف النظري للعلامة بالمقارنة مع أشكال أخرى من الإشارات ، نجد مناقشات كثيرة عند الباحثين : فبينما نجد عند «بيرس» وضع نماذج للعلامات : الرموز ، والدلائل ، والأبجديات ، Symbols, indices, icons نجد عند آخرين وضع تعارضات تسمح لنا أن نفهم معنى العلامة بدقة أكثر

ويناقش «تودوروف» Todorov ، مثلا ، الفرق بين Signe و Symbole «العلامة» و «الرمز» ويطلق عليها Symbol, icon في التقليد الانجلو-أمريكي ، مظهرا أن الرمز مسبب بها أن العلامة توطئية واعتباطية .

وهكذا توجد علاقة سببية بين رمز الصليب والمسيحية ، أو بين رمز الميران والمعدل ، بينما تسمى نفس الشئ شجرة أو Arbre أو Tree حسب اللغة . ولكن تودوروف يتخذ هذا المفهوم كما يفهم أهمية مفهوم السببية ، ذلك لأن العلاقة بين العلامة والرمز ، بما يشيران إليه ، ليست ببساطة العلاقة بين شيئين ، ولكنها دسحة في «شبكة تعارضات تكون هيكلية مركبة» (٤٨) . والسيمبوتيقا بهذا المعنى متطابقة مع «علم الرموز» ، أما العلامة بالمعنى الكلاسيكي فتدسحه في «علم المعاني» La Sémantique . ويرى «تودوروف» من مناقشته إلى أنه يجب على السيمبولوجية أن تدخل في عهدها الثالث : بعد عهدها الأول الذي قدم ملاحظات معرلة متعاقبة عن طبيعة العلامة ، وعهدها الثاني الذي سيطرت فيه التقنيات مسطرة كاملة . أما المعهد الثالث فهو المعهد الذي تصح فيه السيمبوتيقا هي العلم المنقلب القائم على تغيير العلامات والرموز

وميز آخرون بين «العلامة» و«الدليل» (مارتييه ، ومونان) ، بمعنى أن الدخان ، مثلا ، عندما يكون مؤشرا على النار ، فإنه دليل وليس علامة (٤٩) ، مما يؤكد أن العلامة مرتبطة بقصد إنسانى للاتصال ، ويدخل تكوينها في شبكة مركبة من المعاني والتصورات لها أنظمتها وقواعدها

ويظهر نفس الشيء في الفرق بين العلامة والإشارة : ويقول مونان : «إن الإشارة تحتاج إلى مجرد طك شعرة (إشارات المرور مثلا) ، يكون الاتفاق عليها واضحا وواحد . أما للعلامة فتحتاج إلى تفسير» (٥٠) ويقول باحثين نفس الأمر إذ يجب ، هذه ، أن تكون الإشارة وحدة ذات مضمون ثابت ، لا نستطيع أن نقوم مقام شيء ، أو أن تعكس شيئا أو أن تكسر انمكاسه refracter (٥١) .

ولنقف ، هنا ، لحظة عند مفهوم «لوتمان» للعلامة ، لأنه سيقفنا مباشرة إلى بحث التطبيقات أو الممارسات الحالية ، والفية منها بوجه خاص . ويناقش «لوتمان» مفهوم العلامة في داخل نظريته لنظامى الاتصال : نظام نمذجة أول ونظام نمذجة ثانوى . أما الأول فهو نظام للغات الطبيعية ، وأما الثانوى فهو أنظمة مركبة تقوم على الأنظمة الأيوبية ، مثل الفن والأدب ، والأساطير والأديان ، ويتركز لوتمان بين ثلاثة مستويات للاتصال ، ابتداء من البساطة الواضحة إلى أقصى درجات التركيب ، كما يلي .

(١) لغة الإشارة المصطنعة : إشارات المرور

(٢) اللغة الطبيعية .

(٣) لغة النص الشعرى (٥٤)

وموضوع كتاب «لوتمان» الخاص ببنية النص الفني إنما هو محاولة لتفسير العلامات الفنية في هذا السياق ويقول «لوتمان» إن العلامة الفنية ليست تواصلية مثل العلامة اللغوية ، بل بأنها «أيقونية» وتصويرية (٥٣) ، ولذلك لا تنقسم بسهولة إلى شكل ومضمون مثل علامة لغة الطبيعة . إن الفصل غير ممكن في اللغة الفنية ، لأن العلامة تتحد مع المضمون في تشكيلها (٥٤) . ولا نستطيع ، في الشعر مثلا ، أن نعزل المعركة عن اللغة ونكشف عن كيفية تحول العناصر الشعرية إلى عناصر دلالية . وهذا ما عسره «جاكسون» Jakobson في مقاله الشهير عن : «شعرية القواعد وقواعد الشعر» (٥٥)

وبوصف «لوتمان» ، في مقدمة كتابه عن السيميوطيقا وعلم حال السبيا ، «نظرته إلى أنواع العلامة ، عندما يوجد نوعان من العلامات لعلامات التواصلية والعلامات الأيقونية» أو التصويرية (ix و v ع أى الصورة باللغة اليونانية) ، بحيث يدخل كل منها في نظام مختلف ، متعارض مع الآخر (٥٦) . وفي النوع الأول تدخل «الكلمة» وفي النوع الثانى يدخل «الرسم» ومن هذين النظامين ينتج نوعان من الفنون هما -

الفنون الكلامية والفنون التشكيلية ، بحيث يتأثر كل منها بنظام الكلام أو بنظام الصورة ، أو يحتل النظامان كما في الشعر مثلا ، أو في السبيا ويقول لوتمان .

«إن الفنون الكلامية ، الشعر وبعد ذلك النثر المعنى ، تنبى - انطلاقا من أداة العلامات للتواصل - صورة كلامية ، طبعها الأيقونية واضحة ، وإن كانت مستويات التعبير الشكلية البحتة لعلاقة الكلامية (الصوت ، الحرف ، حنى الخط) لا تكسب قيمة مصموية إلا في الشعر محض»

وسوف نرى امتداد هذا التفكير في الفقرة التالية

الممارسات الحالية

رغم أن مجهود التقييم النظرى مازال قائما ، فإن السيميوطيقا تطبق الآن ، محذرا من الجحاح ، في مجالات عديدة ، منتشرة إلى أوسع حدود مجالات الاتصال والدلالة وتستعمل «السيميوطيقا» في هذه المجالات المختلفة ، أحدث إنجازات العلوم المختلفة : اللغويات ، والمطق ، والعلوم الطبيعية ، والرياضة والمطق الرياضى ، ونظرية المعرفة .. الخ .

ولن نتم في حدود هذا المقال إلا بالمصطلحات الثقافية والأدبية ، وهذا أيضا في حدود إمكانياتنا ، إذ لا أدعى أنني قاضيت كل الكتابات التى تشترك كل يوم ، في هذه الممارسات للعلم الجديد .

ويتسع مجال السيميوطيقا الآن فيمتد ، في مجالات الفن والثقافة والأدب ، إلى جميع علامات الشعر ، والنص ، والرسم ، والمسرح ، والسبيا ، بل يمتد ليكون علما يحول دراسة العلامات الخاصة بمجالات مختلفة ، في إطار دراسة عامة لثقافة واحدة تشملها كلها . ونلقى نظرة ، هنا ، على «سيميوطيقا» الشعر والنص والثقافة ، متحسين مجالات السبيا والمسرح رغم أهميتها .

١ - سيميوطيقا الأدب :

إن سيميوطيقا الأدب في تجلياتها العربية والشرقية متأثرة بشكل مباشر بمدائى «اللغويات التحليلية» وبأعمال مدرسة «بارتو» «سيميوتية» تحت إشراف لوتمان . وإذا بحثنا وراء هذه التحارم سنجد بعض المدرجات المتأثرة بمحو الثلاثينيات والمدرسة الشكلية الروسية ، ومن الواضح أن هذه التجليات صححت النظرة الشكلية البحتة ، بإظهارها أهمية دور المجتمع في علاقته بالأدب ، كمشاهدة باحثين «الرومى» من ناحية ، ومحاولة موكارومسكى Mukarovsky الشيكوسلفاكى ، من ناحية أخرى ، وهو من أهم علماء «مدرسة براغ» .

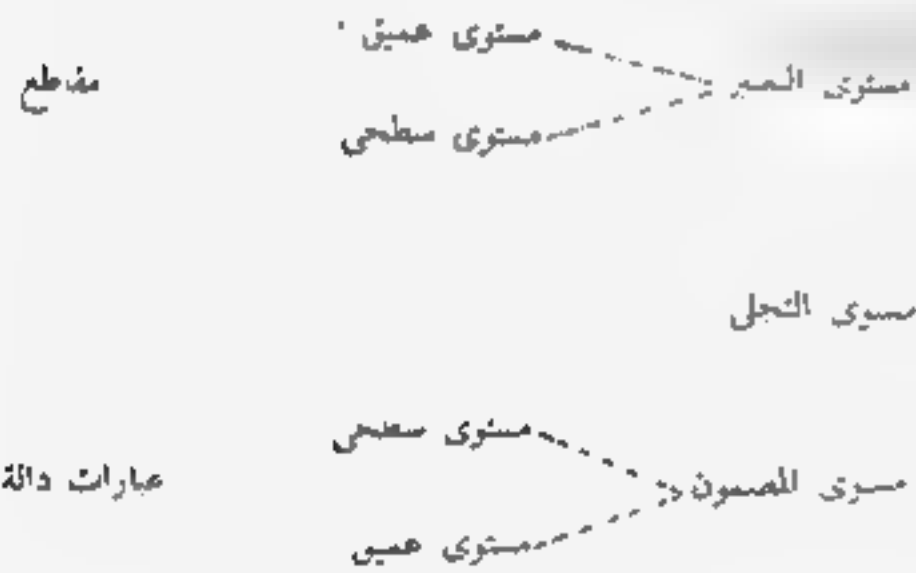
وتقول «ماريا كورنى» Maria Corti الباحثة الإيطالية : «إن مساهمة علماء السيميولوجية في مدرسة براغ

تسفيها قراءة تقوم على التعرف على المصمم والحواء ، أى الوحدات
النوعية من حيث قواعد تركيبها وتوظيفها . إن هذه القراءة تعطى أداة
التدبر النظرى ، وفى نفس الوقت تلمح دورا فى تحقيق النظرية ، من
أجل ممارسة علمية تقوم على حركة جدلية تتراوح بين النظر والتطبيق

وتقوم المحاولة السيميوطيقية لتحليل النص الشعرى ، على نقد بعض
الاتجاهات السابقة ، فى الدراسات الحديثة للشعر المسية على التحليلات
الاحصائية ، وعلى مفهوم الاعتراف وحتى على نقد محاولة جاكسون
وليك شراوس فى تحليلها لقصيدة الفطس ، ليردبر القائمة على نصم
الاعترافات . ومن المعروف أن هذه المحاولة قائمة على إلقاء مستوى
الإيحائى (اختيار هذه الكلمة أو هذا المفهوم أو هذه الصورة) على
المستوى البياق (التسلسل الألفى للمبارات وتركيباتها) .

لقد اكتسبت النظرية السيميوطيقية بعض المفاهيم الجديدة : هنا
أيضا ، يلعب اكتشاف مستويين للنص (مستوى سطحي ومستوى
عميق) دورا أساسيا ، إذ أن البنيات العميقة للنص تنظمه من طريق
نقطة مياق يشمل محاولات ، من الممكن أن يتبأ بها ، وأن تشكل ،
ويبدو ذلك نقدا لأولية الإيحاء وهناك ما سبق أن ذكرنا ، أثر مهم للنحو
الترليدى فى التميز بين المستويين ، أى التميز بين النص الباطن أو المولود
والنص الظاهر (٦١)

ويعطينا جرياس : الرسم التالى لهذه المحاولة



أصغر الوحدات الدلالية

٢ - العلامة القصبية

أما بالنسبة لسيميوطيقا القص فنجد هنا أيضا كثيرا من الدراسات ،
طموحة الهدف ، بيلة المقاصد ، قباصة فى المفاهيم والشاريع الجديدة .
ولكن النتائج مارالت هير هائية ، وإن كانت تلقى بعض الصبر على كثير
من المشاكل ، صراها أساسا تحقق هذا للكل لائق - شراوس . ليس
العالم هو هذا الأساس الذى يعطى الردود الهائية ، بل هو ذلك الذى
بطرح الأسئلة الحقيقية

(موكارومسكى) ومدرسه نارتو السببية فى النظرية السيميوطيقية
للأدب ، تتمثل فى أنهم أبرروا كيف أن المجتمع فى علاقته بالأدب يظهر
كجاء اتجاهات اجتماعية - ثقافية ، اقتصادية وأيديولوجية ، تؤثر فى
اسظام الأدب ، لأنها جزء من الوعي المشترك (٥٨)

وبالمثل ، لقد عرف موكارومسكى : وجهه النظر السيميولوجية
للأدب بأنها الاعتراف بالوجود المستقل والديناميكية الأساسية للعمل
النصى ، كحركة مستقلة ، فى علاقة جدلية دائمة ، تتطور حقول الثقافة
الأخرى (٥٩)

وتتميز الدراسات السيميولوجية للأدب بحرصها على فهم العلامة
لأدبية فى مستوى العلاقة الجدلية بين النص الأدبى والمجالات الثقافية
والأيدولوجية بسببها الاقتصادية والاجتماعية التى تنمى إليها العلامات
من ناحية وفى مستويات النص الأدبى منه من ناحية أخرى

(١) العلامة الشعرية

لقد رأينا كيف توجد لغة الشعر الدال بالمدلول عليه ، وكيف تحول
العلامة الشعرية المستويات الدالة المختلفة (الحو ، الصوت ، الخ) إلى
أشياء شعرية عند ولونمان ، و جاكسون ، وكيف أن الشعر لشعرية
وللنحو شعرية

إن الجهود السيميوطيقية لتحليل القول الشعرى يقوم على هذه الوظيفة
بالدات للعلامة الشعرية . يقول جرياس : فى مقدمة لمحاولات
السيميوطيقا الشعرية : «إن افتراض علاقة متداخلة بين مستوى التعبير
ومستوى المصنوع () هو ما يحدد خصوصية السيميوطيقا الشعرية»
(٦٠) ذلك لأن الدال الصوتى - وبدرجة أقل ، الخطى - يتداخل مع
المدلول عليه

ولذلك يجب على النظرية التى تتناول تصير القول الشعرى ونأسيس
السيميوطيقا الشعرية أن تواجه نوعين من المشاكل ، أما أولها فيربط
باردواج القول الشعرى .

- إن القول الشعرى قول مردوج ، أى أنه يجرى على مستويين
المصنوع والتصير معا ، مما يستلزم حهاوا من المفاهيم يستطيع أن يعطى
أساسا وتحققا لإجراءات التعرف على تركيبات هذين المستويين - بى -
دون - تقسم القول فى وحدات متساوية الأبعاد ، ابتداء من الأشياء
شعرية ، الشاملة إلى أصغر العناصر ، وهى العناصر الميرة المختصة
بالمستويين أى : السمات ، و : القيات Les Sèmes et les phèmes أى
أصغر العناصر الدالة والصوبية ، وتتميز مستويات لغوية للتحليل

- وبعد تحديد المستويات المتجانسة على كل من الخططين (المصنوع
والتصير) ، يجب على سيميوطيقا الشعر أن تقيم نموذج العلاقات الممكنة
بينها ، وبالتالي تقيم نموذج الأشياء الشعرية المؤسمة على النظر إلى هذا
أو ذلك من مستويات الشعرية المتعالمه . ومن هذا المنظور تتحدد الممارسة
سيميوطيقية لدراسة شعر باعتبارها عملية جدلية بين النظرية والتطبيق .

وهنا ، كما في محالات أخرى من الفكر السيميوطيقي ، نجد بداية لامعة عند باحثين . لقد أشرنا في مقدمتنا إلى الدور الذي لعبه هذا العالم السوفيتي (٦٢) في نقد «الشكليات الروس» من الداخل - قال «مدفيدف» Medvedev من مجموعة باحثين

«يجب على كل علم شاب - والنظرية الأدبية الماركسية شابة - أن يحترم العدو الحبد أكثر من المصديق السيئ... إن العلم الأدبي الماركسي والمهج الشكلي يلغضان ويتعارضان على أساس أكثر للمشاكل عصرية - مشكلة الخصوصية (خصوصية النص الأدبي)» (٦٣) .

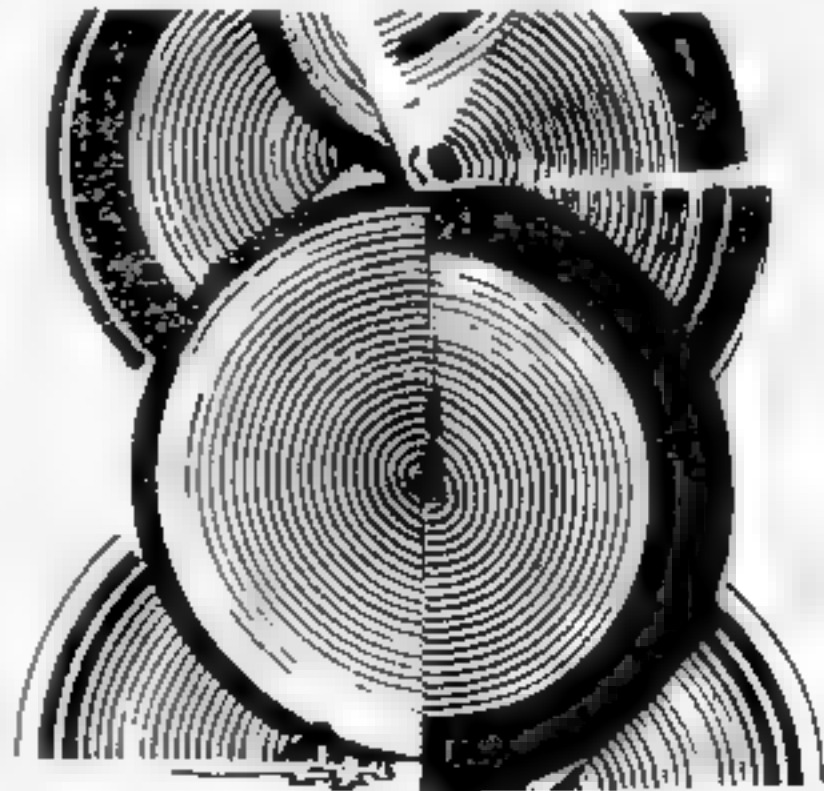
لقد كانت مجموعة باحثين تطرح مشكلة النص الأدبي على أنه جزء من الأنظمة الدالة وكانت تعارض الشكليات الروس في محاولتهم للتوحيد بين «معنى واحد ووعي واحد» ولقد طرحوا في مقابل هذا مبدأ مزدوا أن العلم الأدبي جزء من علم الأيديولوجية وكان هذا يتطلب إقامة نظرية جديدة لدراسة الحدوث بين البعد النفسي والأيديولوجي ، بين الخاص والعام في وعي الأدب الخالق . وهذا هو معنى تجديد نظرية الأدب الذي أجراه باحثين .

أما لقول القصي أو الرواية ، عند باحثين ، فهي المكان الذي نلتقي فيه مستويات متنوعة من اللغة ، فيها يسمى «تعدد الأساليب» و «تعدد اللغات» و «تعدد الأصوات» ومن هذه الزاوية لابد للدارس لأدب من أن يجدد «معدجة» للأشكال التي تتكون من الزوايا المتعددة

مثل .

(١) القص المباشر ، الأدبي

(٢) التحول للأشكال المختلفة للقص الشفهي التقليدي أو القص المباشرة



(٣) التحول الأسلوبى للأشكال المختلفة - لنقص المكتوب .
النصف - أدبي والخطري : الرسائل ، السج الدائرية .. الخ

(٤) أشكال أدبية مختلفة ، لا تنتمي إلى الفن الأدبي من قول للؤلؤ - كتابات أخلاقية وفلسفية ، واستطرادات وإعلانات خطابة وتقارير علمية ، وأوصاف أنثروبولوجية .. الخ

(٥) أقوال الأشخاص ، للفرقة ألسويبا (٦٤)

صحيح أن باحثين فتح الطريق أمام دراسة النص الروائي بمسوياته اللغوية المختلفة على أساس أن النص الروائي نظام دل وسعير عن أنظمة أيديولوجية ، تلتقي بالتقاء الأنظمة الثقافية المختلفة ولكنه لم يقن نظرية لسيميوطيقا القول الروائي ، كما فعل بعض النقاد فيما بعد

لقد ازدهرت مدارس سيميوطيقا الأشكال القصية في أمريكا Dundes وفي الاتحاد السوفيتي Melcunsky متجاوزة التطبيق الميكانيكي لنظرية «بروب» ولم تلتحق المدرسة الفرنسية بهذا النقد إلا منذ عهد قريب ، مع أعقاب «جرماس» و «كزنيس» (٦٥)

ويقوم النقد الموجه لتطبيق نظرية «بروب» على أساس أن التطبيق أخذ أداة «بروب» التي كانت تخص القصة الشعبية وطبقها على أشكال معتقدة من الإبداع القصي . وبعد ظهور نظرية مستويي النص - السطحي والعميق - انهم يروون بأنه لا يهتم إلا بالمستوى السطحي .

ومن هنا أظهر السيميوطيقيون أن القصة شبكة من العلاقات الإيجابية والسلبية أو الرأسية والأفقية Paradigmatique syntagmatique التي تنظم البنيات القصية . كما أظهرنا أن الوظائف الاحدى وثلاثين التي استحصتها «بروب» مأخوذة عن المستوى السابق البحث . كما أظهر «ليني» - سزاوس «أن البرجانية تسود دراسة «بروب» وأنه يجب إظهار البنية العميقة للوصول إلى تحليل حقيقي للنص ، وبمعنى البنية المنظمة للنصوص والاهتمية وراء العواهر السطحية التي درسها «بروب» (٦٦)

لا نستطيع أن ندخل هنا في تفاصيل تأثير نظرية «بروب» في حلل القصة . بل يمكن مثال واحد لتلقى صوته على نوع الممارسة التي يجري في هذا المجال . وإذا أخذنا نطل قصة من القصص في اللحظة التي يخرج فيها هذا الطفل متصرا من صراع حاسم ، وجدنا أنه الطفل المنتصر من وجهة نظر الأداء Performance ، ولكن من وجهة نظر القدرة Competence ، أي الماضي الذي يكون فيه منذ طفولته ومن خلال الخبرات المختلفة ، ليس هذا الطفل الذي انتصر سوى ذكرى وتراث لهذا الماضي . ومن هنا نرى الفرق بين الحملة والقول ، وإذا كانت الحملة معركة فائز دافق دافق من حيث طرادته (٦٧)

٢ - سيمبوتيقا الثقافة

إن النظرة السيمبوتيقية لا تعمل العمل الفني ، بل تعتبر نظاما دالا لا يفصل عن وحدة ثقافية ، تجمع بين أنظمة دالة مختلفة ، ذات علامات لها نيتها الخاصة وطاقتها الخاصة . ودراسة الثقافة من المحالات الأساسية لسيمبوتيقا في الملامد الاشتراكية ، ومركز هذه الدراسات معهد «تارتو» الذي يشرف عليه «لوتمان» .

ويقول «لوتمان» و «أفانوف» وآخرون ، في مقالة من «أبحاث عالمية» ، عنوانها «افتراضات من أجل نظرة سيمبوتيقية للثقافات» : «إن الثقافة ترمز وحدة أنظمة دالة كثيرة مبررة في دواها ، ذلك لأن نسبتها منظمة بطريقة مستقلة» (٦٨) . وهكذا نرى أن سيمبوتيقا الثقافة هي علم العلاقات الوظيفية التي تربط بين أنظمة مختلفة دالة .

ورغم أن هذا العلم مازال في بداياته ، إلا أنه وصل مبكرا إلى بعض الاتجاهات في طريق تحديد موضوعه ..

ويحدد علماء «تارتو» مفهوم «الثقافة» انطلاقا من تعاريف مع مفهوم «الحضارة» : فالثقافة تنظيم داخلي ، أصلي ، يهيئ الحضارة مصطنعة . ويوجد بين الثقافة واللا ثقافة علاقة جدلية بين دائرة خارجية (اللاثقافة) ودائرة داخلية (الثقافة) . وإذا كانت الدائرة الخارجية تتميز بالرمز Le cheos فإن الدائرة الداخلية يميزها الطام ، أي تتكون من معيار أو نظام للثقافة . ويقول علماء «تارتو» : «إن بعض ما يربط بين الثقافة والحضارة و «القوى» يرجع إلى أن للثقافة تعزب باستمرار - لصالح تقيصها - من بعض العناصر (المستعملة) ، فتحولها إلى (كليات) فوظف في (اللاثقافة) وهكذا تنطوي الثقافة نفسها على ريادة في التحلل Entropie تواجه غاية التنظيم» (٦٩) ومن هذه الزاوية يمكن القول : إن كل ثقافة لها «لا ثقافتها» الخاصة .

ومن الحق أن النص له علاقا الممتدة مع النظام الشعري للثقافة كنظام شامل ومن هنا يمكن أن نقدم الرسالة نصها باعتبارها نصا ، أو حابا من نص واحد ، أو مجموعة من النصوص ، بما يعنى أن الرسالة يمكن أن تعرض على أكثر من مستوى . وهكذا فإننا يمكن أن نعتبر «نصوص بلكين» التي كتبها بوشكين بمثابة نص ، أو مجموعة من النصوص ، أو حابا من نص واحد هو «القصص الروسية للاثنيات لقرن الثامن عشر» . ويميز لوتمان ، في دراسة أخرى له ، بين النص

الثابت Invariant والنصوص التي تكونه : فإذا أخذنا ، مثلا ، لوحة للرسام الفرنسي (ديلاكروا) وقصيدة للشاعر الإنجليزي (بليرود) وسيمبوتيقا للموسيقار الفرنسي «برليوز» لاحظنا أنها نصوص من النصوص المكونة لنص ثابت هو الرومانسية الأوربية . (٧٠)

ومن المهم أن نلاحظ أن مفهوم النص ، هنا ، يستخدم معنى سيمبوتيقى بحث ، يشير إلى رسائل اللغة الطبيعية ، أوكل حامل لدلالة شاملة (نصية) ، أو طقس ، أو عمل فني ، أو قطعة موسيقية ، بشرط أن يكون له ، من حيث هو نص ، وظيفة معروفة . (٧١) . ومادامت المهمة الأساسية هي تكوين «معدنة» للثقافات ، انطلاقا من العلاقة بين النص والوظيفة فالنص هو الرسالة التي تكونها قواعد توليدية محددة ، داخل ثقافة من الثقافات

ورغم هذه المحاولات القيمة لاتزال السيمبوتيقا في أول خطواتها . ولكنها تبحث عن طريقها عبر التجارب الشجاعة والممارسة العملية ومن الجدير بالذكر أن تركد أنها لم تتحول ، بعد ، إلى فلسفة ، كما حدث مع «البالية» ، ولكنها مازالت محظوظة بالطابع العلمي للبحث عن الحقيقة ، عبر إعداد مسودات للمفاهيم الاجرائية

ولذلك فهي محاولة لفهم اللغات التي نحيط بها ، بواسطة تحليل العلامة الدالة في هذه اللغات ، الغامضة في أحوال كثيرة ، كما وصفت بوشكين ، عندما طرح سؤاله عن الحياة ، في ليلة لرق ، قائلا :

أريد أن أفهمك

أبحث فيك عن معنى

أعلم لغتك الغامضة ...

ومن الممكن أن ننهي إلى ما أنهي إليه لوتمان (٧٢) عندما أكد أن المقصود من السيمبوتيقا هو فهم يمكن لاكتساب الحقيقة ، والحياة بشكل أوسع . ولقد شرحت المدارس النقدية المتوالية بهذا الفهم ، عندما وصفت الشعر الكلاسيكي بأنه «لغة الآلهة» ، ووصلت الشعر الرومانسي على أنه «لغة القلب» . أما الواقعية فهي ، وإن غرت مضنون الاستعارة ، لاتزال محظوظة بنفس الخاصية ، حيث يصبح النص لغة الحياة ، التي يتحدث فيها الواقع عن نفسه ، إذ بدون الشعر - كما يقول مايكوفسكي :

ينوى الشارع صامتا

ليس لديه شيء لصرح ، ولا شيء كي يقول

● هوامش

(٦) مذكوفسكي ، شعر وكتابات شره .

Fisa TRIJOL ET MaiaKorski.

vers et proven. seghers Paris 1967 pp. 27-47

(٧) برلمان أدب

Paul VALERY Etudes Littéraires, Gallimard. Paris 1958 p. 428

- (١٩) نظرية في السيميوطيقا . U ECO, A Theory of Semiotics, p. 9
- (٢٠) مفاتيح السيميولوجية
Jeanne MARTINET, clefs pour la semiologie, Seghers, Paris 1973, 1975, p. 18
- (٢١) نفس المرجع Ibid., p. 12.
- (٢٢) دروس F de SAUSSURE, Cours., p. 27
- (٢٣) نفس المرجع Ibid.
- (٢٤) مفاتيح J. MARTINET, Clefs..., pp. 13 et suiv
- (٢٥) U ECO, A Theory of Semiotics, pp. 32-33
- (٢٦) G. MOUNIN, Introduction, p. 78.
- (٢٧) مفهوم النمرة في النثرية
G. MOUNIN, «La notion de code en linguistique», in Introduction, pp. 77-86.
- (٢٨) دراسات في النثرية التطبيقية
P. GUIRAUD, Etudes de linguistique appliquée, pp. 37-38 - in MOUNIN p. 82.
- (٢٩) الرياضيات بوصف مستوى للصور والتعبير
MOREAU, Mathématiques et description des plans du contenu et de l'expression, in MOUNIN p. 84
- (٣٠) مقدمة G. MOUNIN, Introduction..., p. 86.
- (٣١) نفس المرجع Ibid.
- (٣٢) أبنة الغائبة U. ECO, La structure absente, p. 14.
- (٣٣) وما السيميولوجية ؟ : أبحاث حالية في ضوء الماركسية ، عدد خاص من السيميوطيقا
Y.S. STEPANOV «qu'est ce que la sémiotique?» in Recherches Internationales, à la lumière du marxisme. 81-4- 1974.
- (٣٤) الماركسية وقلمه اللغة ، مقدمة جاكسون
M. BAKHTINE, «Le marxisme et la philosophie du langage», préface R. JAKOBSON Minuit, Paris 1977, p. 8.
- (٣٥) التحليل السيمي . شروط السيميوطيقا العلمية
J. COQUET and J. KRISTEVA, «Sémanalyse Conditions d'une Sémiotique Scientifique» in Semiotica, 1972, I, 2, pag. 4
- (٣٦) ماركس والسيميولوجية
G. SZEPPE & V. VOICET, «Alternatives Sémiologiques», in Recherches Internationales, p. 74. 81-4- 1974
- (٣٧) الماركسية وقلمه اللغة M. BAKHTINE, Le Marxisme., p. 48
- (٣٨) أبنة الغائبة U. ECO, La structure absente, p. 13
- (٣٩) هي مبادئ تصنف جرم من النماذج
S. ZILKHEWSKI, «Des principes de classement des textes de clôture» in Semiotica, 18-2 p. 4
- (٤٠) M. BAKHTINE, le marxisme..., pp. 87-88 et suiv
- (٤١) J. MARTINET, Clefs., p. 54.
U. ECO, la structure absente, p. 13

- (٣) نظرية الأدب ، مقدمة لتصور الشكليات الروس .
Tzvetan TODOROV, Théorie de la littérature, préface aux textes des formalistes Russes. Seuil, Paris 1965, p. 21
- (1) مقدمة «سوليا كريستيفا» ، كتاب «نظرية ديوتريكي الأدبية»
Mikhaïl BAKHTINE, Poétique de Dostolevsky, préface de Julia Kristeva, Seuil, Paris 1970, pp. 7- 8
- (٢) لأندريو جنة الناب
Henri LEFEBVRE, Fidélité structurale, Anthropos, Paris 1971, pp. 24-25.
- (٦) أبنة الغائبة Umberto ECO, La structure absente, Mercure de France, Paris 1972, p. 11.
- (٧) دروس في النثرية العامة
Ferdinand de SAUSSURE, Cours de Linguistique Générale, payot, Paris 1975, p. 33.
- (٨) كتاب مختارة . Charles S. PIERCE, Selected Writings, p. 98.
- (٩) السيميولوجية Paul GUIRAUD, La Sémiologie, PUF, Paris 1971, p. 6.
- (١٠) مبادئ السيميولوجية .
Roland BARTHES, «Eléments de Sémiologie in Communications 4, 1964.
- (١١) نظريات الزمر
T. TODOROV, Théories du Symbole, Seuil, Paris 1977.
- علم لغوي
J. KRISTEVA, Recherches pour une Sémanalyse, Seuil, Paris 1962.
- علم أصول القواعد النحوية .
J. DERRIDA, De La grammatologie, Minuit, Paris 1976
- التحليل السيمي . شروط السيميوطيقا العلمية
J. KRISTEVA and J.U. COQUET : (Sémanalyse) Conditions d'une Sémiotique scientifique, in Semiotica, 1975, 3, 4
- (١٢) ابن سينا ، «البيان» ، في كتاب الفناء ، الجزء الأول من ١-٢
A. RACHID, Raison et métaphore selon Raymond Lulle, I, 2, p. 394.
- المفصل والاستمارة عند رامون لول (رسالة غير منشورة)
علم الاجتماع وعلم الانساني (١٣)
Marcel MAUSS, Sociologie et anthropologie, introduction de Claude LEVY STRAUSS, PUF, Paris 1950 p. XXX
- بقول «راموس» : إن الأفكار اللاشعورية تبدو دائما حتى في الشعر ، وفي الدين ، وفي اللغة ،
(١٤) مبادئ السيميولوجية
R. BARTHES, «Eléments», p. 196
- (١٥) مقدمة للسيميولوجية
Georges MOUNIN, Introduction à la Sémiologie, éd. Minuit, Paris 1970, p. 196.
- (١٦) نظرية في السيميوطيقا Umberto ECO, A Theory of Semiotics
Bloomington, London 1971, p. 3
- (١٧) نفس المرجع Ibid, p. 4.
- (١٨) أبنة الغائبة U. ECO, La structure absente, p. 13.

من التصورولوجي المؤلف ، سواء في الحقيقة الواضحة التي يمر عبر العمل ، أو في
الروابط الأيديولوجية ، أو الاقتصادية ، أو الاجتماعية ، أو الثقافية في ظرف من
الظروف. ويؤكد ذلك كله المنظر إلى أن يتألف العمل التطوري ليس كتتابع لتحويلات
شكلية ، أو يفوقه إلى تعامل العملية التطورية (كما تعمل بعض مدارس علم الجمال
النفس المعاصرة) أو يفهم المنظر العملية التطورية ليس كأنها كاس سقي لعملية خارجية
مسقة من النفس

إن النظرة السيميولوجية ، وحدها ، هي التي تسمح للتفكير بأن يتعرفوا على الوجود
المتنقل لية النفس ، في عناصرها المعرفية ، وأن يفهموا بعدها كحركة أصيلة ، في
علاقة ذات جعلت راسخ مع تجدد مجالات الثقافة الأخرى :

في Maria CORTI من ١٦ .

(٦٠) مقالات في السيميوطيقا الشعرية

A J GREIMAS & al. Essais de sémiotique poétique, lecosan, Paris 1972.

Ibid p. 10

(٦١) نفس المرجع .

(٦٢) كان باخين متخصصا في دراسة الأدب الفرنسي وتدريبه في الاتحاد السوفيتي . ويعتبر
دراسات عن فن رواية من أعظم الكتب في هذا الموضوع . وتخصص باخين في نظرية
القصة ودراسة نظرية الأدب عند دوستويفسكي . ووجه خاص ، ولكنه لم يشتر في
الاتحاد السوفيتي في فترة انحصار النهج السيميولوجي الميكانيكي السائد في الفضا
الثقافية . ومع ذلك فقد استمر يعمل ، بلا توقف ، رغم حالاته من مضايقات في
ممارسة أعماله وتدريبه ، بل في إلقاء المحاضرات العامة . عندما تكلم في معهد موسكو
للأدب العالي في ١٩١٠ و ١٩٨١ . ولكن الغرب عرفه في الستينات فأعده يعرف أكثر
وأكثر في بلدته ، بعد ما سمى «بالانفراج» ، حيث تصاعد الاهتمام بالأعمال التي كتبت
من فن دوستويفسكي . فطبعت أعمال باخين كلها ، وأعادوا له الشهرة التي كان قد
لحقها من قبل . وتوجد هذه المعلومات في مقدمة كتب باخين المترجمة إلى الفرنسية
وللمطبوعة في فرنسا . من مثل - Préface à la poétique de Dostoïevski

(٦٣) مقدمة نظرية الأدب عند دوستويفسكي . J. KRISTEVA, p. 6

(٦٤) المجالات ونظرية الرواية

M. BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman, gallimard, Paris 1978, p. 88.

(٦٥) J. COLTES, Introduction à la sémiotique que narrative et discursive, Préface GREIMAS Hachette. Paris 1976. p. 5

(٦٦) نفس المرجع . Ibid, p. 6

(٦٧) نفس المرجع . Ibid, p. 7

(٦٨) تفروجات من أجل دراسة سيميوطيقا للثقافات .

V V IVANOV I M LOTMAN & al. «Thèses pour l'étude sémiotiques des cultures». in Rech. Intern., No. 87-4 — 1974.

(٦٩) المرجع السابق Ibid.

(٧٠) به نفس نفس

I. LOTMAN La structure du texte artistique, p. 51

(٧١) V V IVANOV Theses. » pp. 130-1

(٧٢) I LOTMAN, La structure... p. 31.

(٧٣) Y S. STEPANOV, «qu'est - ce que le sémiologie?» Rech. Intern., p. 11

(٧٤) علم أصول القواعد الشعرية . J. DERRIDA, De la grammatologie, 24

(٧٥) كتابات في التعريب العامة

R. JAKOBSON, Essais de linguistique générale, Minuit, Paris 1963. 1. p. 162

(٧٦) نفس نفس

OGDEN & RICHARDS, The Meaning of Meaning in J MARTINET, Cefa, p. 73 .

(٧٧) مبادئ علم الدلالة

ULLMANN, The principles of Semantics in J. MARTINET, cef, p. 32

(٧٨) SZEPE & VOIGT, «Alternatives...» in Rech. Intern., pp. 14-15

(٧٩) مقدمة لعلم الرموز

T TODOROV «Introduction à la symbolique». Poétique 11, 1972, p. 279.

ويؤكد أنه ر. في كتابه «الفرق بين العلامة والرمز على أناسي من
السيدة فلاندا. استمر قائلا منذ أنطونيو إلى سوسر ، وقد نشره بالتعميل «كلمان
الإسكندراني (Clement d'Alexandrie)» والقديس أوغسطين
(Saint Augustin)

الرمز والتمثيل Symbolisme et interprétation scul. Paris 1978, p. 16

(٨٠) J. MARTINET, Cefa, p. 56.

(٨١) G. MOUNIN, Introduction... p. 14

(٨٢) M. BAKHATINE, Marianne... p. 100

(٨٣) في العلامة بين الأولى والثانية في أنظمة الاتصال للتمثلية

Ivan LOTMAN. «Du rapport primaire/secundaire dans les systèmes médiatisés de communication» in Recherches Internationales No 8 - 4 4 — 1974, p. 41

(٨٤) به نفس نفس

I. LOTMAN, La structure du texte artistique, gallimard, Paris 1973

(٨٥) نفس المرجع Ibid.

(٨٦) «شاعرية القواعد وفراغ الشعر» في A نفسها في علم الشعر.

R. JAKOBSON, «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie» in Huit questions de poétique, scul. Paris 1977, pp. 89-107

(٨٧) السيميوطيقا وعلم مجالات السبيا

I LOTMAN, Sémiotique et esthétique du cloître, éd. Sociales. Paris 1977 pp. 13-14

(٨٨) نفس المرجع Ibid.

(٨٩) مقدمة إلى السيميوطيقا الأدبية

Maria CORTI, An introduction to Literary Semiotics, London 1978, p. 10.

(٩٠) قال ميخائيلسكي «بدون وجه سيميولوجي ، سوف يظل المنظر غالياً إلى النظر إلى
النفس المعنى باعتباره تركيباً شكلياً خالصاً ، أو نيكلمها مباشرة للتكوين السيميولوجي أو

دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويصالحهم بذات المعاجم ، تأليفاً وتحقيقاً وتحريراً ، صفوة من العلماء العرب والبريطانيين ، مثل :

الدكالة والأستاذة ، أحمد الخطيب ، مجدي وهبة ، أليبر طلاس ، عبد الحميد برنس ، ليفير مال بركات ، كامل المهديس ، وجدي رزق ، يوسف عتي ، حسن الكرسي ، مصطفى لقي ، رها نصر ، إبراهيم الرقب ، هارث الفاروقي ، أحمد زكي بدوي ، عدنان عابدين ، اسرار شبيب ، عصمت ، الفقيه أنطوان الدراج ، جورج عبد الصبح ، محمد العرفاني ، نبيه غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيلبي ، آرثر غردمان ، بروني ويلكوك ، تيريسا بيلارد ، كاتي كيلبارك ، آن كاتريدج ، اندرو سيفت ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجماً قيد الإعداد والطبع والمعاجم كلها موثقة ، وتساهم ما تقره المجامع اللغوية العربية من مصطلحات.

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

أليبر مصطفى الشراي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم الشراي في
مصطلحات العلوم الزراعية .. انكليزي - عربي .
هارث سليمان الفاروقي ، المعجم الفاروقي ..
انكليزي - عربي .
سومي موز العارة ، معجم الديبلوماسية والشؤون الدولية
انكليزي - فرنسي - عربي .
حسن سعيد الكرسي ، قاموس المنار ..
انكليزي - عربي .
محمد العرفاني ، معجم الأخطاء الشائعة في اللغة
العربية المعاصرة ..
نبيه غطاس ، قاموس المصطلحات الاقتصادية
انكليزي - عربي .
مصطفى لقي ، معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية
فرنسي - انكليزي - عربي .
أليبر طلاس ، معجم العاطة حرفه صيد السمك
في الساحل اللبناني .

د. مجدي وهبة ، وجدي رزق ، معجم المصطلحات السياسية الحديثة
انكليزي - فرنسي - عربي .
د. مجدي وهبة ، معجم المصطلحات الأدبية
انكليزي - فرنسي - عربي .
د. مجدي وهبة ، كامل المهديس ، معجم المصطلحات العربية
في اللغة والأدب .
د. عبد الحميد برنس ، قاموس الفولكلور ..
عربي - عربي .
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات العامة والفنية
والهندسية .. انكليزي - عربي .
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات الهندسية
والصناعة النفطية .. انكليزي - عربي .
يوسف عتي ، قاموس عتي الطب ..
انكليزي - عربي .
أحمد زكي بدوي ، معجم المصطلحات العلوم
الاجتماعية .. انكليزي - فرنسي - عربي .

مركز مكتبة ودار نشر أبو الهول

التوزيع ٣ شارع شواربي - الدور الثالث . ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة

بمصر

سيميولوجيا اللغة

تأليف : إميل بنفانست
ترجمة : سينا قاسم

يجب أن تبذل السيميولوجيا جهداً عظيماً حتى تنمى حدود مجالها . « ٢ »

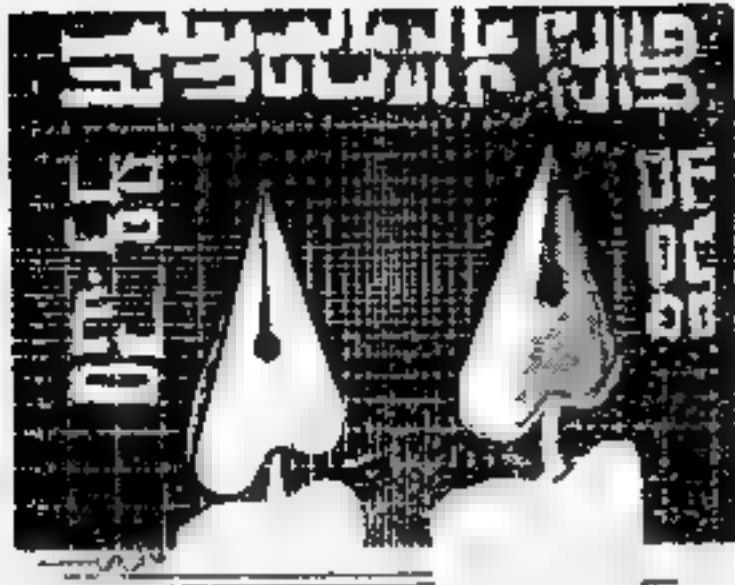
دي سوسير

منذ أن أدرك بيرس Peirce وسوسير Saussure - وهما عالمان
صغريان بقندان على طرق نقبى ، وإن عمل كلاهما في نفس الفترة
الزمنية دون معرفة أى منهما للآخر^(١) ، إمكانية قيام علم للعلامات ،
ومنذ أن بدأ في تأسيسه ، ظهرت مشكلة جسيمة لم تتطور بعد في شكل
محدد ، وذلك لأنها لم تطرح بوضوح وسط نظم الفوضى التي تعود
بحال دراسة العلامات ، وهذه المشكلة هي : ما موضع اللغة بين نظم
العلامات ؟

العلامات ، أو حتى إلى مجموعة ذات خصائص ثابتة ، فبينا تنتمي
معظم الكلمات إلى مجموعة الرموز فإن بعضها ينتمي إلى مجموعة المؤشرات
مثل أسماء الإشارة . وبناء على ذلك فإن بيرس يصنف أسماء الإشارة
ضمن الإيماءات التي تقابلها في المعنى ، أى ضمن إيماءات الإشارة . وم
بلتفت بيرس إلى أن الإيماء ذات دلالة عالية ، بينما يدخل اسم الإشارة
في إطار نظام معين من العلامات الشفاهية هو اللغة ، وبالذات في إطار
نظام فرعي معين من اللغة هو اللغة القومية . ومن جانب آخر يمكن
للكلمة الواحدة أن تلعب دور عدد من العلامات مثل العلامة الصفة
Qualisign أو العلامة المفردة Sinargin أو العلامة المطلقة^(٢)
Legisign . وفي الواقع فإننا لا نرى القيمة العملية لهذه التفرقة ولا كيف
يمكن أن تساعد عالم اللغة على بناء سيميولوجيا اللغة ك نظام إن
الصعوبة التي تواجهه من يحاول تطبيق مفاهيم بيرس - بخلاف تقسيمه
الثلاثي المعروف الذي يظل إطاراً بالغ العمومية - هي أن بيرس يضع
العلامة كأساس للعالم بأسره ، إذ إن العلامة هي نقطة الانطلاق التي
يبنى عليها تعريف كل عنصر على حدة ، وهي - أيضاً - المبدأ الذي
يحكم تفسير مجموعات العناصر ، سواء كانت هذه المجموعات مجردة أو
ملموسة . إن الإنسان ، بما يراه بيرس ، علامة لـ كليه ، وفكره أيضاً
علامة^(٣) ، وكذلك مشاعره^(٤) ، ولكن هذه العلامات - في نهاية
المطاف - لا تحيل إلا إلى علامات أخرى ، فكيف يمكن أن تحيل إلى

لقد استعار بيرس مصطلح Semelotic من التسمية التي أطلقها
بحول لوك على العلم الخاص بالعلامات والدلالات المنشق عن المنطق ،
وإحدى كان لوك ينظر إليه باعتباره علم اللغة ، وأنفق بيرس حياته في
تطوير هذا المفهوم . ويشهد الكم الهائل من ملاحظات بيرس على الجهد
الصيد الذي بذله في تحليل المفاهيم الخاصة بالمنطق والرياضة والفيزياء في
إطار السيميوتيقا . وقد امتد سعيه ليشمل المفاهيم الخاصة بعلم النفس
والأدب . واستغرق تأمل بيرس وعنه في الموضوع حياته كلها . واستعان
في سعيه هذا بجهاز عقل من الترميزات - أحد يزداد تعقيداً مع مرور
الزمن - بهدف إلى تصنيف الواقع والتدرك والمعاش في مجموعات مختلفة
من العلامات . ولكي يتوصل بيرس إلى هذا « الجبر الكوني
للعلامات »^(٥) . قسم العلامات إلى ثلاث مجموعات : الأيقونات
Icones والمؤشرات Indexes والرموز Symbols . وقد يكون هذا
التقسيم الذي يكمي في فئاس للممار المنطق الهائل الذي بناء بيرس ، هو
الشيء الوحيد المتبني منه

أما مما يتعلق باللغة فلم يعرب بيرس عن شيء محدد أو معضل . فإنه
يرى أن اللغة موحدة في كل مكان وفي لا مكان في آن واحد . وإن كان
بيرس قد أبدى اهتماماً في بعض الأحيان باللغة ، فإنه لم يأبه بالطريقة
التي تؤدي اللغة بها وظيفتها . إن اللغة بالنسبة إليه لا تتعدى كونها
كلمات ، والكلمات هي علامات غير أنها لا تنتمي إلى فئة خاصة من



شيء ليس علامة في حد ذاته ؟ هل نستطيع أن نجد نقطة ثابتة نستطيع أن نرسى فيها العلاقة الأولى للعلامة ؟ إن المعارف السيميولوجية التي أنشأها بيرس يستحاور تعريفه . فلا بد أن يقبل للطعام الاختلاف بين العلامة والمداول عليه حتى لا يلمى مفهوم العلامة نفسه في عملية مكاثرة تمتد إلى ما لا نهاية ؛ ولا بد أيضاً أن تحتوى العلامة في نظام من العلامات ، فهذا هو مبيع الدلالة نفسها وشرط قيامها . ويظهر مما سبق - وعلى عكس ما يدعيه بيرس - أن العلامات في جملتها لا تعمل بنفس الطريقة ، ولا تنتمي إلى نظام واحد . ولذلك فلا بد من تطوير أنظمة مختلفة من العلامات ، ومن تحديد نوعية العلاقة التي تقوم بينها ، فقد تكون هذه العلاقة علاقة تعارض أو علاقة تقابل .

ويظهر سوسير في هذا المقام في الموقف المقابل لبيرس سواء أكان ذلك في المصح أو في التطبيق ، ذلك لأن التأمل عند سوسير ينطلق من اللغة نفسها ، ويتحدد اللغة - ولا شيء سوى اللغة - مادة للدراسة . فاللغة تدرس اللغة في ذاتها ولدانها . ومن هنا تقع على عاتق عالم اللغة مهام ثلاث

الأولى : هي وصف جميع اللغات المعروفة مياتياً وتزامنياً .

والثانية : هي استكناه القوانين العامة التي تحكم جميع اللغات .

والثالثة : هي تحديد مجال علم اللغة نفسه وتعيينه له .

ولم يأت أحد إلى الترابية الكامنة وراء هذا المظهر المتعدد للعلم . فإن هذه الترابية هي التي تعطيه قوته وجبراً في نفس الوقت . إن المهمة الثالثة التي يسدها علم اللغة إلى نفسه هي أن يحدد نفسه كعلم على ما هو عليه . وإذا أردنا أن نضعها في سياقها نحوي المهمتين الأولى وبكاد نلعبها . إذ كيف يستطيع علم اللغة أن يقرر حدوده وأن يعرف نفسه إلا من خلال تحديد مادته الخاصة - وهي اللغة وتعريفها ؟ ولكن هل يستطيع علم اللغة أن يبق بالمهمتين الأخريين - اللتين وضعنا في المرتبة الأولى والثانية من التبيين - وهما وصف اللغات وتأريخها ؟ كيف يستطيع « علم اللغة » أن يبحث عن القوى الدائمة والعالمية التي تحكم في جميع اللغات ، وأن يستكشف القوانين العامة التي تجمع بين كل الظواهر الخاصة في التاريخ ؟ كيف يستطيع علم اللغة أن يقوم بهذه المهام إن لم يتم - بداية - تعريف قدراته وإمكانياته ، وبالتالى قدوة العلم على إدراك طبيعة هذا الكيان الذي يسميه « اللغة » وسماته الخاصة المميزة . إن كل شيء يتوقف عن هذا الشرط ، ولا يستطيع عالم اللغة أن يقوم بمهمة من هذه المهام مستقلة عن الأخرى ، أو أن يتكفل بإحداها على أنه وحده إن لم يدرك بوعي تام الخصوصية التي تميز اللغة عن غيرها من المواد التي ندرسها العلوم . ويمكن اعتبار هذا الإدراك الواضح المطلق الأساس الذي يسبق أية خطوات عملية أو معرفية لعلم اللغة . إذ إن المهمة الثالثة - وهي مهمة التعريف وتحديد المجال - تتوقف على المهمتين الأخريين . فلا نقوم على فرضية إنعامها ، بل تفرض على علم اللغة أن يتجاوز حدود المهمتين الأولى إلى الترجمة التي تجعل اكتمالها مشروطاً باكتماله كعلم . هنا تكمن الحدة التي يتميز بها برنامج سوسير . ونوضح قراءه المحامرات في علم اللغة - بكل - تأكيد - أن سوسير يرى أن علم اللغة لا يمكن أن يشأ إلا من خلال تعريفه لنفسه عن طريق اكتشاف مادته

ويطلق كل شيء من السؤال التالي : وما هي المادة الشاملة والملموسة لعلم اللغة ؟^(١) ولقد كانت الخطوة الأولى تهدف إلى هدم الإجابات السابقة على هذا السؤال : « حيناً نظراً فإننا لا نجد في أي مجال المادة الشاملة لعلم اللغة^(٢) » وبعد أن مهد سوسير الطريق على هذا النحو ، وضع الخطوة الأولى لمهجه : لابد من الفصل بين اللغة واللسان . فإذا تأملنا السطور التي تحتوى انعامهم الجوهرية التي قدمها سوسير : « إذا تخيلنا اللسان في جملته فإننا نجد متعدد الأشكال غير متجانس . فاللسان ينتمي إلى عدد من الحالات المختلفة في آن واحد فينسب إلى أحوال الفيزيولجى والنفسي . كما أنه ينتمي إلى أحوال الفردى والجماعى . ولذلك يصعب تصنيفه ضمن أي من المقولات الكلية التي تلجج نحنا الظواهر الإنسانية ، إذ يستحيل استكناه وحدته . أما بالنسبة للغة فالأمر يختلف تماماً ، فاللغة تمثل وحدة في ذاتها وتمثل أيضاً مبدأ من مبادئ التصنيف . وعندما يعطى اللغة محل الصدارة بين الظواهر اللسانية فإننا ندخل نظاماً طبيعياً على مجموعة من الظواهر لا نخضع من تلقاء نفسها لأي نوع من التصنيف^(٣) .

وكان شغل سوسير الشاغل هو اكتشاف مبدأ الوحدة الذي يبيس على تعدد الظواهر التي تسود خبرتنا باللسان . فلا يتأتى أن تصنف الظواهر اللسانية ضمن الظواهر الإنسانية إلا من خلال هذا المبدأ وحده . ويومر اختزال اللسان في اللغة الشرط المردوح الذي يسمح بعرض اللغة كمبدأ للوحدة من جانب ، ومن ثم يسمح بالسماح بمجال للغة بين الظواهر الإنسانية . وإذا أدخنا في مجال دراستنا مبدأ الوحدة ومبدأ التصنيف فإننا ندخل مفهومين يؤسسان - بدورهما - السيميولوجيا

وهذان المفهومان ضروريان لتأسيس علم اللغة كعلم . فإننا لا يمكن أن نتصور نشأة علم يكون مشككاً في طبيعة مادته . متروكاً في نوعية المجال الذي تنتمي إليه . ولكن بالإضافة إلى السعى وراء مريد من الدقة والصراحة في البحث ، فإن القضية تتعلق هنا بالمكانة الخاصة التي تشغلها مجموعة الظواهر الإنسانية

وهنا - أيضاً - لم يلاحظ أحد الحدة التي تتميز بها خطوات سوسير في البحث العلمى ، فإن القضية ليست أن نقرر ما إذا كان علم اللغة أقرب إلى علم النفس أو إلى علم الاجتماع ، ولا أن نسمح له مكان بين الفروع المعرفية القائمة ، ولكن القضية يجب أن نطرح على مستوى

معايير نظام ، ومر حلال مصطلحات جديدة كل الجدة ، تولّد مفاهيمها الخاصة . إن علم اللغة يتنمى في الحقيقة إلى علم لم يثنأ بعد ، علم يتناول الأنظمة لأخرى المثابة داخل مجموعة الظواهر الإنسانية . هذا العلم هو السيميولوجيا ويجب علينا أن نذكر الصفحة التي نصف هذه العلاقة وتعددتها .

« إن اللغة نظام من العلامات تعبر عن أفكار . ومن هنا يمكن مقارنتها بالكتابة وبأبجدية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وبأشكال التحية والإشارات الحرة إلخ ... ولكنها أكثر أهمية من كل هذه الأنظمة

ويمكن - إذن - أن نتصور نشأة علم يدرس حياة العلامات وسط الحياة الاجتماعية . وسوف يكون هذا العلم جزءاً من علم النفس الاجتماعي ، وبالتالي من علم النفس العام ، وسنطلق على هذا العلم اسم السيميولوجيا (من الكلمة اليونانية Sémeson أي للعلامة) . وسوف يكشف لنا هذا العلم كينونة العلامات ، وأيضاً القوتين التي تحكمها ، ولكن لما كان هذا العلم لم يثنأ بعد ، فإننا لا نستطيع أن نتنبأ بكيفية تطوره . ولكن لا بد من ظهوره . فلكانه محدد سلفاً ، وليس علم اللغة سوى جزء من هذا العلم العام ، وستطبق القوانين التي يكشفها السيميولوجيا - بلا جدال - على علم اللغة ، وبالتالي سيحدد علم اللغة نفسه مرتبطاً بمجال محدد المعالم في مجموع الظواهر الإنسانية .

ويقع على عاتق عالم النفس مهمة تحديد الموضع الصحيح الذي تحتله السيميولوجيا^(١١) . أما بالنسبة لعالم اللغة فمهمته تحديد الخصائص التي تجعل من علم اللغة نظاماً خاصاً وسط مجموع الظواهر السيميولوجية . وسنعالج هذه القضية في موضع لاحق . ولكن يجدر بنا هنا أن نلاحظ شيئاً إذا كنا نستطيع أن نخصص مكاناً محدداً لعلم اللغة بين العدم . فهذا يرجع قبل كل شيء إلى إلتحاقها بالسيميولوجيا^(١٢) ونرجى التعليق الطويل الذي نتحققه هذه الصفحة إلى انتمشة التي ستقدمها فيما بعد . ويمكن - هنا - إبراز اسميات الجوهرية للسيميولوجيا كما تصورها سوسير ، بل كما تلمسها قبل أن يتعرض لها في محاضراته عمدة طويلة^(١٣) .

تظهر اسمية في شق صورها في شكل ثنائي فإذا كانت اللغة مؤسسة اجتماعية ، فإن الفرد هو الذي يستخدمها ويمارسها . هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، إذا كانت تظهر في شكل حدث ينمى بالاستمرارية فيها تتكون من وحدات مستقلة ثابتة . هذا لأن اللغة - في الواقع - مستقنة عن العمليات السمعية - الصوتية التي تنتج الكلام ، فاللغة هي عبارة عن نظام من العلامات تستند أساساً وقبل كل شيء على الاتحاد بين المعنى والصورة الصوتية . ويتميز هذان الوجهان للعلامة (أي المعنى والصورة) بكونهما نفسيين^(١٤) . فربما ينبغي أن نؤكد اعتماد اللغة وحدتها ؟ وما المبدأ الذي يحكم توظيفها ؟ إنها تستمد من خاصيتها السيميوطيقية . ويمكن استخلاص طبيعتها من هذه الخاصية ، كما يمكن ربطها بمجموعة من الأنظمة تشاركها نفس الطبيعة

ويعتبر سوسير - مخالف في ذلك يدرس - أن العلامة مفهوم لغوي قل كل شيء ، ولكنه يمكن أن يتسع ليشمل أنواعاً مختلفة من الظواهر

الإنسانية والاجتماعية . ويحدد سوسير - على هذا النحو - مجال العلامة . ولكن هذا المجال يحتوي ، بالإضافة إلى اللغة ، أنظمة مماثلة لنظام اللغة . وبذلك سوسير يعرض هذه الأنظمة . والصيغة المشتركة لهذه الأنظمة هي أنها أنظمة من العلامات غير أن اللغة هي « أهم هذه الأنظمة » ولكن ، وجه هذه الأهمية ؟ هل يرجع إلى أن اللغة تشغل حيزاً أكبر في الحياة الاجتماعية من أي نظام آخر ؟

وإذا كان فكر سوسير يتميز بالوضوح فيما يتعلق بعلاقة اللغة بأنظمة العلامات الأخرى فإنه أقل وضوحاً بالنسبة للعلاقة التي تربط بين علم اللغة والسيميولوجيا ، وهي العلم الخاص بأنظمة العلامات . فربما رأى سوسير لابد لعلم اللغة أن يرتبط بالسيميولوجيا . وتدخل هذه - بدورها - في إطار علم النفس الاجتماعي ، وبالتالي علم النفس العام . بيد أن السيميولوجيا لم تتكون بعد كعلم ، ولا بد من الانتظار حتى نشأ وتتوالى « دراسة حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية » . وبذلك نستطيع أن نتعرف على ماهية العلامة وعلى طبيعة القوانين التي تحكمها . إن سوسير في الحقيقة يجبل تعريف العلامة إلى علم لم يثنأ بعد ، ولكنه يكتفي بتقديم أداة يستخدمها علم اللغة لتشكيل سيميولوجيته الخاصة . وهذه الأداة هي العلامة اللغوية . « إننا نرى أن المشكلة اللغوية هي مشكلة سيميولوجية قبل كل شيء ... وتستمد كل أمثالتنا دلالتها من هذه الحقيقة الهامة »^(١٥) .

إن المبدأ الذي يربط بين علم اللغة والسيميولوجيا هو أن العلامة اللغوية واعتباطية . وهذا المبدأ هو أساس علم اللغة . ومن ثم نستطيع أن نقول بصورة عامة إن المادة الأساسية التي تتناولها السيميولوجيا هي مجموعة الأنظمة التي تقوم على اعتباطية العلامة^(١٦) . ويتوزع على ذلك أن اللغة تحتل مكان الصدارة بين أنظمة التعبير جملة .

« ويمكن القول ... إن العلامات التي تتميز بالاعتباطية المختلفة تحقق - أكثر من غيرها - العملية السيميولوجية ؛ وهذا السبب فإن اللغة ، وهي أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيداً وانتشاراً ، هي أكثرها تعقيداً للعملية السيميولوجية . ومن هنا المنطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات بالرغم من أنها نظام خاص فحسب »^(١٧) .

ويظهر مما سبق أن سوسير يرى حتى أنه يمرر بوصف عن ضرورة ارتباط علم اللغة بالسيميولوجيا فإنه يمنع من تعريف طبيعة العلاقة التي تربط بينهما ، فلما هذا مبدأ اعتباطية العلامة الذي يهيمن على مجموع الأنظمة التعبيرية وفي مقدمتها اللغة . إن السيميولوجيا - كعلم للعلامات - عند سوسير لا تعدى كونها رؤية مستتب ، تتشكل في حطوطها العريضة على شاكلة علم اللغة .

أما عن الأنظمة التي تنتمي إلى السيميولوجيا - بالإضافة إلى اللغة - فإن سوسير يقتصر على ذكرها ، دون أن يحدود حصرها في قائمة - إذ لا يقدم أي معيار يصلح لتحديد طبيعتها : « الكتابة ، أبجدية الصم والبكم ، المطقوس الرمزية ، أشكال التحية ، الإشارات الحرة إلخ ... »^(١٨) وفي موضع آخر من محاضراته - في علم اللغة - يقترح إمكانية اعتبار الطقوس والممارسات إلخ ... علامات^(١٩) .

إن السمة التي تسميها شقي الأنظمة ، والتي تمثل المعيار الذي يجعلها تدخل في نطاق السيمولوجيا ، هي قدرتها على الدلالة أو مدلوليتها Significance ، وتكونها من وحدات دلالية أو «علامات» . ويجب علينا - الآن - أن نصف خصائص الأنظمة المميزة .

إن النظام السيمولوجي يتميز بالخصائص التالية

- ١ - كيفية تأدية الوظيفة .
- ٢ - مجال صلاحية .
- ٣ - طبيعة علاماته وعددها .
- ٤ - نوعية توظيفه .

أما كيفية التأدية للوظيفة فإنها الطريقة التي يعمل بها النظام ، ولا سيما الحاسة (البصر ، السمع ، إلخ...) التي يحاط بها ، وأما مجال الصلاحية فإنه المجال الذي يفرض النظام نفسه فيه بحيث يتحتم التعرف عليه واتباعه ، وأما طبيعة العلامات وعددها فهي رهس الشروط السالفة الذكر . وما يتعلق بنوعية التوظيف فإن العلاقة هي التي تربط بين العلامات وتسمح كل علامة وظيفية بآلية Distinctive أو مستقلة عن الأخرى .

فلنحيز هذا التعريف على نظام من الأنظمة التي تنتمي إلى المستوى الأول ، وليكن نظام إشارات المرور الصوتية المستخدمة في الطرق :

- إن كمية تأدية الوظيفة هي كمية بصرية ، تكون - عامة - في إشارات وفي الهواء الطلق .
- إن مجال الصلاحية هو تنقل العربات على الطريق .
- وتتمثل علامات النظام في التعارض اللوني بين الأحمر والأخضر أو في بعض الأحيان تصاحب هذا التعارض مرحلة وسيطة يشير إليها اللون الأصفر وتعمل مرحلة (انتقال) ، ولذا نجد أن هذا النظام نظام ثنائي .
- إن نوعية التوظيف هي علاقة تعاقب (ولا تكون أبدا علاقة تزامن) بين الأخضر والأحمر . ونمى : طريق مفتوح / طريق مغلق ، أو في صيغة الأمر أو إصدار التعليمات : أفتح / أغلق

وقد يتجاوز النظام حدود مجال الصلاحية الذي يعمل فيه ، أو يتحول من مجاله الأصلي إلى مجال آخر ، فبطيخ على الملاحه البحرية ، أو يستخدم في تنظيم مرور السمس في القنات ومداخل الموانئ ، أو تنظيم حركة الطائرات في ممرات المطارات إلخ... غير أن هذا التجاوز أو التحويل لا يتم إلا في مجال الصلاحية ، دون أن يمتد إلى الشروط الثلاثة الأخرى التي تبقى ثابتة فيظل التعارض اللوني قائما كما هو ، وحاملا لنفس الدلالة . ولا يسمي تغيير طبيعة العلامة سوى لضرورة تمسها ظروف طارئة إلى أن تزول هذه الظروف^(١) .

إن الخصائص التي يجمعها التعريف السابق تندرج تحت مجموعتين ، فالمجموعة الأولى الخاصة بكمية التأدية ومجال الصلاحية تشكل الشروط الخارجية للإمريفة للنظام . أما المجموعة الثانية التي

وإذا أردنا أن نلتفت بحيط هذه المشكلة الهامة حيث تركها سومير ، فلا بد من مجهود أولي في التصنيف ، وهذا من أجل تطوير التحليل وإرساء أسس السيمولوجيا .

إننا لن نتعرض هنا لمشكلة الكتابة ، حيث أننا نعتقد أن هذه القضية الهامة تتطلب معالجة مستعدة . هل الطقوس الرمزية وأشكال التحية أنظمة مستقلة ؟ هل يمكن أن نضعها في نفس مرتبة اللغة ؟ إن العلاقة السيمولوجية لا تقوم في الطقوس الرمزية وأشكال التحية إلا من خلال القول : «الأسطورة» التي تصاحب الطقوس وه البروتوكول ، الذي ينظم أشكال التحية . هذه العلامات تعترض وجود اللغة التي تسبقها ونفسها لكي تتولد وتشكل في صورة نظام . هذه العلامات هي من نوعية مختلفة عن اللغة ، ولجميع نظام هرمي عام لا بد من تحديده . ويمكن أن نستشف مما سبق أن مادة السيمولوجيا هي العلاقات بين الأنظمة المختلفة بالإضافة إلى العلامات التي تكون هذه الأنظمة .

وقد آن لنا أن نترك العموميات وأن نتعرض للمشكلة الجوهرية التي تتمركز حولها السيمولوجيا ، وهي موضع اللغة بين أنظمة العلامات . وبمجرد بنا - بدءا - أن نوضح مفهوم العلامة وقيمتها داخل المجموعات التي يمكن دراستها فيها ، إذ إننا لا نستطيع أن نرسي قواعد النظرية دون القيام بذلك . ونعتقد أن هذه الدراسة لا بد أن تبدأ بالأنظمة غير اللغوية

- ٢ -

إن دور العلامة هو التليل ، أن نحل محل شيء آخر ، أن نستدعي هذا الشيء باعتبارها بديلا عنه . ويفترض أي تعريف أكثر دقة - يتكامل بالتفرقة بين الأنواع المختلفة من العلامات - تأملا حول مبدأ علم للعلامات ، حول السيمولوجيا ، ويفترض - أيضا - سببا محو تشكيل هذا العلم وإذا - تأملنا سلوكنا أو ملامسات الحياة الفكرية والاجتماعية أو ملامسات العلاقات ، أو ملامسات الإنتاج والتبادل ، لاحظنا أننا نستخدم مجموعة من نظم العلامات معا ، في كل لحظة من لحظات حياتنا . إننا نستخدم أولا - وقبل كل شيء - علامات اللغة ، وهي التي يبدأ اكتسابها مع نشوء الحياة الواحية ، ثم علامات الكتابة ، ثم علامات التحية والتعرف على الآخر والتجمع بكل أشكالها وتسلسلها الهرمي ، ثم العلامات التي تنظم المرور ، والعلامات الخارجية التي تشير إلى الظروف الاجتماعية ، والعلامات الغذائية التي تشير إلى القيم والمؤشرات في الحياة الاقتصادية ، وعلامات المصادات والشمات والعقائد ، وعلامات الفن بكل أشكالها وتنوعها (الموسيقى ، والتصوير والمون التشكيلية) ، ويدو - بجلاء ، وبدون تجاوز لحدود الملاحظة الإمريفة - أن حياتنا بأبهرها محصورة داخل شبكات من العلامات تشكلنا إلى الدرجة التي نجعل الماء علامة يُجِلُّ بتوازن المجتمع والفرد معا . ويدو كأن هذه العلامات تتوالد وتكاثف بفضل ضرورة داخلية تتجاوز - مما يظهر - مع ضرورة تابعة من نظامنا العقلي . ومن ثم لما هو المبدأ - والأمور على هذا النحو - الذي يجب علينا أن نتدخله على كل هذه التشكيلات التي تتكون بها العلامات لكي ننظمها ونحدد المجموعات المختلفة ؟

تشمل الخاصيتين «الأحريين» المتعلقين بالعلامات و«توعية» التوظيف : فإنها تشكل الشروط الداخلية للنظام أو شروطه السيميوطيمية . ونقل الخاصتان الأولتان بعض التويمات أو الكسفات ، أما الخاصيتان الثانيةتان فتظلان ثابتين . وبمثل هذا الشكل البنائي التقي للقي للنظام الثاني الذي يحده في أساليب الانتخاب التي تجري مثلا من خلال استخدام كرات بيضاء أو سوداء ، أو من خلال الوقوف أو الجلوس إلخ . ول كل اسميات التي يمكن أن تكون البدائل فيها معبرا عنها (ربما ليست كذلك) من خلال الفاظ لغوية مثل : نعم / لا .

وستطيع الآن أن تستخلص مما سبق مبدئين يحكمان العلاقات بين الأنظمة السيميولوجية المختلفة

ويمكن أن نطلق على المبدأ الأول مصطلح مبدأ عدم الترادف Non-redondance بين الأنظمة ولا يوجد تراكب بين الأنظمة السيميولوجية . إذ لا يستطيع أن يقول نفس الشيء بالكلمة أو بالنغم ، إذ تختلف الكلمة عن النغم من حيث هما نظامان يقومان على أسس مختلفة

وقد يعنى ذلك أنه لا يمكن أن يحل واحد من نظامي سيميوطيميين من نظامين مختلفين على الآخر ، في الحالة المذكورة تتميز الكلمة والنغم بصفة مشتركة ، هي إنتاج الصوت ومخاطبة السمع - غير أن هذا التشابه بين النظامين لا يلغى الاختلاف الذي يظهر بين طبيعة وحدتيها الخاصة و«توعية» أدائها لتوظيفها - كما ستوضح فيما بعد . ويرجع لعدم وجود الترادف في عالم العلامات إلى استحالة تبديل نظام بآخر ، نعلم أنه في اسمه ، لأن الإنسان لا يملك عددا من الأنظمة المختلفة يحمل نفس العلاقة الدلالية .

وستطيع في مقابل ذلك - أن يدلل بين الأجدية الكتابية والأجدية بريل Braille أو مورس Morse أو التي يستخدمها الصم والبكم ، ويرجع ذلك إلى أنها جميعا أنظمة ذات أساس مشترك مبني على مبدأ الأجدية العام : إذ الحرف الواحد يساوي صوتا واحدا .

وستطيع أن تستخلص مبدأ ثانيا ، ينتج عن المبدأ الأول ويكمله : ومؤدى هذا المبدأ الثاني أنه إذا اتسمت علامة واحدة إلى نظامين مختلفين فإن هذا لا يعنى أن هناك ترادفا بين النظامين أو تكرارا ، فالكين المادى للعلامة ليس له قيمة ، إذ تكن القيمة في الاختلاف الرطب للعلامة . إن اللون الأحمر الذي يتنى إلى نظام إشارات المرور لا يمت بصفة إلى اللون الأحمر الذي يظهر في العلم الفرنسي الثلاثي الألوان أزرق - أبيض - أحمر ، ولا يمت اللون الأبيض الذي يظهر في هذا العلم بصفة إلى اللون الأبيض الذي يشير إلى الخنادق في الصين . إذ نعرف قيمة العلامة فقط ، من خلال إدخالها في النظام الذي تنسب إليه . ومن هنا لا توجد علامة يمكن أن تعبر عن وجود الأنظمة المختلفة .

هل لنا أن نستنتج مما سبق - إذن - أن الأنظمة تمثل عوالم متفلة لا تقوم بينها سوى علاقة تعايش عرضية ؟

إن علينا أن ندخل - عند هذه النقطة من النقاش - إلى ضرورة مسحية جديدة ، إذ يجب أن تكون العلاقة التي تربط بين الأنظمة

السيميوطيقية ذات طبيعة سيميوطيقية . وتحدد هذه العلاقة «توعية» الوسط التفاعلي المشترك الذي ينتج ويختص - بطرق متعارفة - جميع الأنظمة الخاصة به . إلا أن هذه العلاقة علاقة طارحية ولا يستتبعها - بالضرورة - قيام تلاحم أو ترابط بين الأنظمة المختلفة . وهناك شرط آخر : إذ يجب علينا أن نحدد ما إذا كان من الممكن أن يفسر نظام سيميوطيقي نفسه ، أو ما إذا كان يستند تفسيره من نظام سيميوطيقي آخر ، ومن ثم يمكن أن نطرح إلى العلاقة التي تقوم بين الأنظمة على أنها علاقة بين نظام مفسر ونظام مفسر . وهذه العلاقة هي التي نطرحها - على المستوى الأعلى - بين علامات اللغة وعلامات المجتمع : إننا نستطيع أن نفسر علامات المجتمع من خلال علامات اللغة وليس العكس صحيحا . فاللغة - إذن - هي مفسر المجتمع (١٢) . أما على المستوى الأدنى فإننا نستطيع أن نعتبر الأجدية الكتابية مفسرا للأجدية بريل Braille أو مورس Morse . وهذا بفضل اتساع مجال صلاحيتها رغم أن كلا من الأجديتات الثلاثة قابل لأن يحل محل الآخر .

وستطيع أن تستنتج مما سبق أن الأنظمة الفرعية داخل المجتمع تفسر أيضا من خلال اللغة . وهذا يبدو منطقيا حيث أن المجتمع يخترعها ، كما أن المجتمع نفسه يفسر من خلال اللغة . ونلاحظ أن هذه العلاقة غير قابلة للارتداد ، والسبب في ذلك هو أننا لا نستطيع أن نعكس عمية التفسير هذه فاللغة تحتل مكانة خاصة في عالم أنظمة العلامات . ولذا فإذا اتفقنا على الإشارة إلى مجموعة الأنظمة بحرف «د» (أي «نظام») وإلى اللغة بحرف «ل» سوف يكون التحويل - دائما - في اتجاه «ل» - «د» وليس العكس . وهذا المبدأ مبدأ عام يحكم الترتيب الهرمي الذي يمكن أن يستخلص من تصنيف الأنظمة السيميوطيقية وفي بناء نظرية سيميولوجية .

ويمكننا - لكي نبرر الاختلافات بين الرتب المختلفة داخل مجموعة الأنظمة السيميوطيقية - أن نتناول من نفس الزاوية نظاما مختلفا تماما عن الأنظمة التي نبحث عنها ، وهو النظام الموسيقي . وستظهر لنا الاختلافات ، قبل كل شيء ، في طبيعة العلامات وفي «توعية» توظيفها .

إن الموسيقى مكونة من الأصوات التي نكتسب طيبة موسيقية عندما نسمي تسميات خاصة ، ونصنف تصنيفا خاصا كدرجات موسيقية أو «نوت» Notes . إننا لا نجد في الموسيقى وحدات يمكن مقارنتها - مقارنة تطابق - بالعلامات اللغوية . وتنظم هذه الدرجات الموسيقية داخل إطار تنظيمي هو السلم الموسيقي ، إذ تدخل هذه الدرجات إطار السلم في شكل وحدات مميزة يفصل بعضها عن الآخر ولكن يتحدد عددها بالإطار . وتسم كل وحدة أو درجة بعدد ثابت من الدبلات تستغرق وقتا محددا . إن السلم الموسيقي تحتوي على نفس عدد الدرجات الموسيقية في طيفات مختلفة يحددها عدد الدبلات في متواليات هندسية ، بينما تظل المسافات ثابتة . وقد تُنتج الأصوات الموسيقية موزوفونيا (أي «معدة» أو بوليفونيا) (مختلطة) ، ولذلك فهي توظف على حدة أو متألعة ، مما اتسمت للمسافات التي تفصل بينها في سلالها المختلفة . ولا حصر لعدد الأصوات التي يمكن لمجموعة من الآلات ، تعرف معا وفي وقت واحد ، أن تنتجها بل لا يحصى ترتيبها

أو معدل ترددها الصوتي أو نطاق تنسيقها لتحديد أو قيد . فالملحن ينظم الأصوات في «لغوه» للموسيقى بحرية مطلقة ، لأن هذا القول لا يخضع لعرف «لغوي» معين بل يتبع تركيبه الخاص .



إننا نرى - إذن - ما الذي يجعل النظام الموسيقي يدرج بين الأنظمة السيميوطيقية ، وما الذي يجعله يختلف عنها ، فالنظام الموسيقي يتسق مطلقاً من المجموعة التي يمثلها السلم الموسيقي ، وهذا بدوره يتكون من الدرجات الموسيقية التي لا تكتسب قيمة تعارضية سوى داخل السلم نفسه . وليس هذا السلم سوى مجموعة تتكرر على طبقات مختلفة ، يحددها السلم Tone الذي يشير إليه المفتاح للموسيقى .

والدرجة الموسيقية هي - إذن - الوحدة الأساسية في النظام الموسيقي . هذه الوحدة هي وحدة متميزة وتعارضية ، ولكنها لا تكتسب قيمتها سوى بدخولها في السلم الموسيقي الذي يحدد جدول الدرجات الموسيقية . هل هذه الوحدة وحدة سيميوطيقية ؟ قد تكون كذلك داخل نطاقها الخاص ، إذ إنها تحدد التعارضات في هذا النطاق ، ولكنها لا تحت بصلة لسيميوطيقا العلامة اللغوية ، فإننا لا نستطيع أن نحولها إلى وحدات لغوية ، على أي مستوى من المستويات .

وقد نلاحظ تشابهاً آخر بين الموسيقى واللغة ، غير أنه يحمل في طياته اختلافاً حقيقياً . إن الموسيقى نظام يعمل على محورين : محور التزامني ومحور التسلسل ، وقد يرد إلى الذهن أن ثمة تقابلاً بين هذين المحورين والمحورين اللذين تعمل عليهما اللغة ، وهما محور الاستدعاء Paradigmatique ومحور السياق Syntagmatique .

غير أن محور التزامن في الموسيقى يتناقض مع مبدأ الاستدعاء في اللغة . هذا المبدأ الأخير هو - في الواقع - مبدأ الاختيار الذي يستبعد التزامن داخل المقطع النعوي الواحد ، ومن جانب آخر لا يطابق محور التسلسل في الموسيقى محور السياق في اللغة ، حيث أن التسلسل في الموسيقى يتلام مع تزامن الأصوات ، وهذا التزامن لا يحصر لأي قيود سواء كان ذلك في التألف بين الأصوات المفردة أو مجموعات الأصوات أو في استبعاد هذه الأصوات . ولذلك فإن التكوين الموسيقي الذي يتبع من التوافق Harmonie والطباق Contrepoint لا يتوفر للغة ، حيث يحصر محور الاستدعاء ومحور السياق - على السواء - لأحكام محددة ، مثل قواعد التوافق والاختيار والتواتر الخ .. وتترتب - على هذه القواعد - ظواهر التردد والتوقع الإحصائي من جانب ، وإمكانية إنتاج أقوال تفهم من جانب آخر . ولا يتعلق الفرق بين اللغة والموسيقى على نظام موسيقي معين ، أو على السلم الموسيقي المختار ، فبدخل فيه نظام الاتني حشر صوتاً للتسلسل

Dodécaphonic كما يدخل فيه النظام الدياتوني Diatonic

وستصبح القول إجمالاً : إننا إذا اعتبرنا الموسيقى «لغة» فإنها لغة تملك «تركيباً» ولكنها لا تملك سيميوطيقاً . ويوضح هذا التباين بين اللغة والموسيقى صفة إيجابية وضرورية تتميز بها سيميولوجية اللغة وهي صفة يجب أن نأخذها في الاعتبار

ولنتخل - الآن - بل محال آخر ، هو محال الصوت التي يطلق عليها «الصوت التشكيلية» ، وهو محال لا حد له ، غير أنه مكنى - هنا - بالبحث عما إذا كانت هناك بعض التشابهات أو الاختلافات التي تلقى صدىً على سيميولوجيا اللغة . وبصطدم - في هذا المحال - صوت الوحدة الأولى - بصيغة مبدئية : هل توجد صفة أساسية مشتركة بين كل هذه الصوت سوى مفهوم معين هو مفهوم «التشكيل» Le Plastique . هل توجد وحدة شكلية يمكن تحديدها على أنها الوحدة التي تدخل في تكوين كل هذه الصوت أو في أحدها ؟ ولكن الوحدة التصوير والرسم ؟ هل هي الشكل أم الخط أم اللون ؟ وهل هذا السؤال - إذا طرحناه بهذا الشكل - له معنى ؟

وقد آن لنا أن نضع الشروط التي تمثل الحد الأدنى للمقارنة بين أنظمة من رتب مختلفة . إذ لا بد لكل نظام سيميوطيق - يقوم على العلامات أن يخضع :

١ - قائمة محددة من العلامات

٢ - قواعد لتنسيق تحكم في تشكيل هذه العلامات

٣ - بعض النظر عن طبيعة المقولات التي يتجهها النظام وعدد هذه المقولات

وإذا نظرنا إلى المقولات التشكيلية في جملتها فلا يبدو أن أيًا منها يحاكي هذا النموذج . وقد نجد - على الأكثر - أن عملاً ما ، لفنان معين ، يقترب من هذا النموذج ، وفي هذه الحالة لا يتفق الأمر بشروط عامة وثابتة ، ولكن يظل في حدود خاصية فردية ، مما يفرجنا عن نطاق اللغة كنظام عام .

ويظهر - مما سبق - أن مفهوم «الوحدة» يحتل مكانة الصدارة في الإشكالية التي نحن بصدد حلها^(١٣) ، وأن أية نظرية جادة لن تشكل - إذا أسقطت أو تجاهلت قضية الوحدة - إذ إن كل نظام دال لا بد من أن يُعرف من الطريقة التي يُنتج بها الدلالة ، ومثل هذا النظام يجب أن يحدد الوحدات التي يستعملها ، لكي يتبع «المعنى» ، وأن يحدد أيضاً نوعية «المعنى» المنتج

وهكذا يواجه سؤاليين

١ - هل يمكن اختزال جميع الأنظمة السيميوطيقية في وحدات ؟

٢ - هل هذه الوحدات - داخل الأنظمة التي توحد فيها - تمثل

علامات ؟

ولابد من اعتبار الوحدة والعلامة خاصيتين متميزتين فيما تكون العلامة باسرها وحدة لا تكون الوحدة علامة - وعمر واتقوى على أقل تقدير - من هذا القول : إن اللغة مكونة من وحدات وهذه الوحدات هي علامات . ولكن ماذا عن الأنظمة السيميوطيقية الأخرى ؟

ونقول بادئ ذي بدء بطريقة التي تؤدي بها الأنظمة المسماة جهانية - أنظمة الصوت والصورة - وظيفتها ، حامدين أن نترك - حانا - وظيفتها جهانية . إن « اللغة » الموسيقية تتكون من تألفات ومتتاليات من الأصوات ، مترابطة بطرق مختلفة ، إن الوحدة الأولية في هذا النظام هي الصوت ، والصوت ليس علامة ، فيمكن التعرف على كل صوت داخل سيرة السلم الموسيقي الذي ينتمي إليه ، ولكن ما من صوت من هذه الأصوات يحمل دلالة ، ويرى في هذا مثالا نمطيا لوحدات ليست علامات ، فإنها لا تشير إلى شيء إذ إنها مجرد درجات في سلم حديد مبداء . اعني طريا . وستطيع أن تقول - هنا - إننا هنا على مبدأ التمييز . إن الأنظمة المسماة على وحدات تنقسم إلى أنظمة ذات وحدات دالة ، وأنظمة ذات وحدات غير دالة ، وتضع اللغة في النوع الأول ، كما الموسيقى تنتمي إلى النوع الثاني^(٢١) .

ونطرح قضية وجود الوحدات نفسها للمناقشة بالنسبة للفنون التشكيلية (التصوير والرسم والنحت) ذات الصور الثابتة أو المتحركة

ما طبيعة هذه الوحدات ؟ إذا تعلق الأمر بالألوان علينا أن نعرف أنها تشكل منها يمكن تخصيص درجاته الأساسية من خلال تسميتها . إنها تُعبر وبشار إليها ، وبكيفية لا تشير إلى شيء خارجها ، ولا توحي بشيء ثابت معروف أو محدد . إذ يختار الفنان الألوان ويخلطها ويصوغها كيف شاء على اللوحة ، ولا تشكل هذه الألوان تشكيلا نهائيا سوى داخل تكوين نفسه ، وتكتسب « دلالة » ، من حيث التقنية ، من خلال الاختيار والتنسيق . إن الفنان يخلق سيميوطيقا خاصة به ويؤسس تعاريفه في خطوط يضي عليها الدلالة من خلال تسميتها . ولا يسلم أبدا قائما من العلامات جاهزة مسبقا ، أو مضيقا بها ، ولا يقوم بتأسيس قائم . فاللون - هذه المادة الخام - يشتمل على تشكيلة لا نهائية من الفوارق الدقيقة المتدرجة غير أنها لا تجد مقابلا بين « العلامات » المعوية

ما بالنسبة للفنون التشكيلية فإنها تنتمي إلى مستوى آخر هو مستوى التمثيل ، حيث يتألف الخط واللون والحركة ، وتدخل في مجموعات تحكمها ضرورات خاصة . إن هذه الأنظمة أنظمة متميزة ، ذات تعقيدات جملة ، لا تتحدد وحداتها إلا بتطور سيميولوجيا لا تراعى في مرحلة اسكوير . ويجب أن نكتشف العلاقات الدالة في « اللغة الفنية » داخل العمل الفني نفسه . فالقن ليس سوى عمل معين يعث فيه الفنان محض

حدثه تعارضات ومها ، تتحكم فيها محكم مطلق ، دون أن ينتظر « إجابة » أو يحاول أن يلبي تناقضات . فالتشيء الوحيد الذي يقع على عاتقه هو التعبير عن رؤية تتصمم لمعايير - واعية أو غير واعية - يجردها العمل ، ويصبح - في جملة - شاهدا عليها .

وستطيع أن تفرق بين الأنظمة التي يطع الكتاب الدلالة عليها ، والأنظمة التي تعبر فيها - عن الدلالة - الوحدات الأولية منفردة بمعدل عن العلاقات التي يمكن أن تدخل فيها . وتختلص الدلالة في الأنظمة الأولى من العلاقات التي تنظم عالما مطلقا ، أما في الأنظمة الثانية فإنها ملزمة للعلامات نفسها ، فالدلالة في الفن لا تحبل أندا ، إلى عرف ، يستفله أطراف الحوار المعية بطريقة مماثلة^(٢٢) . ويتضح الكشف - في كل مرة - عن عناصر هذه الدلالة ، إذ لا نهاية لها من حيث لعدد كما أنها ذات طبيعة تلقائية . ولذلك فلا بد من إعادة اكتشافها في كل عمل على حدة ومن ثم فإنها لا تصلح لكي تثبت في منظومة . أما الدلالة في اللغة فإنها على عكس ذلك تماما ، فهي الدلالة المصن التي تؤسس إمكان التبادل والاتصال . وبناء على ذلك فإنها تشكل إمكان قيام الخصارة نفسها

ومع ذلك فإن المقارنة بين أداء مؤلف لموسيقى وإنتاج آخر لقول لغوي تظل مقارنة ممكنة . من خلال استخدام بعض الاستعارات ، تصبح الكلام عن « قول » موسيقى ، ينقسم إلى « جمل » مستقلة ، متصلها « فواصل » أو « وحدات » ونميز هذه الأقوال « مؤلفات » يمكن التعرف عليها . وقد نبحت في الفنون التشكيلية عن مبادئ عامة للصرف ، أو « التركيب النحوي »^(٢٣) ولكن شيئا يفرص نفسه بكل تأكيد ، وهو أن سيميولوجيا اللون أو الصوت أو الشكل ، لا يعبر عنها من خلال اللون أو الصوت أو الشكل إذ لا بد لكل نظام عبر لغوي من أن يوصف بواسطة اللغة ، فلا يمكن أن يوجد إلا من خلال سيميولوجيا اللغة ، ودخل هذه السيميولوجيا .

ولا ينبغي من الوضع أن تكون اللغة - هنا - أداة ، وليست موضوع التحليل ، فهذا الوضع هو الذي يحكم جميع للعلاقات السيميوطيقية ، فاللغة هي المفتر بالنسبة لكل الأنظمة الأخرى ، سواء كانت لغوية أو غير لغوية

وسود - هنا - أن « تنبع طبيعة العلامات بين الأنظمة السيميوطيقية وإمكاناتها ، وفهم ثلاثة أنواع من العلاقات

أولا يمكن أن يورث نظام نظاما آخر ، فتولد اللغة العادية تُقصد الاستشباط في المطر والرياسة ، وتورث الكتابة العادية كتابة بريل Braille . وتصلح هذه العلاقة التوليدية

Relation D'engendrement
نظامين متعاضدين ومتعاضرين ، لها طبيعة مشتركة ، فهي النظام الثاني انطلاقا من النظام الأول لتأدية وظيفة معينة . ويجب أن نعرف بدقة بين العلاقة التوليدية ، والعلاقة الاشتقاقية التي نعتزس وحدود تطور وتغير تاريخي . فالذي يربط بين الكتابة الهيروغليفية والكتابة الديموطيقية هو علاقة الاشتقاق وليس علاقة التوليد . ويعطينا تاريخ تطور الكتابة نماذج كثيرة لخط علاقة الاشتقاق هذه

أعراء لظاهريين سمويين. وعلى عكس النظام الأول، لا تُستقرأ هذه العلاقة من النظام نفسه، ولكنها تُسقط عليه بمصل بعض الصلات التي تكشف أو تقام بين نظامين مختلفين. ويختلف طبيعة الخائل، فقد تكون حلبة أو استدالية، في الخواص أو في البنية، ذهنية أو شعرية. وعندما يقول بودلير: «إن الروائع والألوان والأصوات تتجاوب»، فإن هذه «تجاوبات» التي تُقام بين الروائع والألوان والأصوات لا تخص سوى بودلير نفسه، إذ إنها تشكل عالمه الشعري، وتنظم الصور التي تعكس هذا العالم. أما الخائل الذي يقيمه بانوفسكي Panovsky بين العارة القوطية والفكر المدرسي^(١٧)، فإنه أكثر ذهنية من هذا الذي يقيمه بودلير. وبلاحظ - كذلك - الخائل بين المكتبة والحركات الشماعية في الصين. وقد يُكشف بينتان غريتان لتزيين عتيمين تمايلات ذات طاق محدود أو منقطع. إن الأمر يترتب على الطريقة التي يُحدد بها النظامان، والمعايير التي تستخدم، والمجالات التي يجري فيها البحث. وقد يستعمل الخائل بين نظامين - طبقاً للحالة - إما كسباً للترديد بينها - فلا يتجاوز استخدامه هنا دوراً وظيفياً - وإما لخلق نوع جديد من القيم السيميوطيقية - ولا يحدد شيئاً صلاحية هذه لعلاقة مسبقاً ولا يحدد نشأتها شيئاً.

ذاك والخط الثالث من العلاقات بين الأنظمة السيميوطيقية هو بعد علاقة التفسير.

ويطلق هذا الاسم على العلاقة التي تقيمها بين نظام معبر ونظام مفسر. إن هذه العلاقة هي العلاقة الجوهرية بالنسبة للغة وتفرق بين الأنظمة المختلفة، فتفصلها إلى أنظمة يمكن تحليلها إلى مستويات. مستوى من الوحدات الدالة (مثل المونيم في اللغة) ووحدات غير دالة (مثل المونيم في اللغة أيضاً) وأنظمة لا تحلل إلا إلى مستوى واحد غير دال، يكتسب دلالة من ربطه بنظام آخر. ومن هنا يمكن أن يقدم - ونير في نفس الوقت - لبدأ الخائل بأن اللغة هي المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية، إذ لا يملك نظام آخر «لغة» يستطيع أن يصف ويشرح منه من خلالها مطلقاً من تقسيماته السيميوطيقية (أي من خلال تحليله إلى علامات) سوى «اللغة» التي تستطيع، من حيث المبدأ، أن تصنف وتصير كل شيء بما فيه نفسها.

وبرى - هنا - كيف تختلف العلاقة السيميولوجية عن أية علاقة أخرى، خصوصاً العلاقة الاجتماعية. وإذا طرحنا السؤال حول وضع اللغة بالنسبة للمجتمع - وهو موضوع آثار الكثير من المناقشات - وحول بوعية ارتباطها، سنلاحظ أن عالم الاجتماع، ومن يسلط مسلكه ينظر إلى المسألة من زاوية تباعد كل من المجتمع واللغة وأن اللغة تعمل داخل المجتمع الذي يحتويها، ولذلك فإن عالم الاجتماع يقرر أن المجتمع هو الكل، واللغة هي الجزء. بيد أن النظرة السيميولوجية تعكس هذه العلاقة، لأن اللغة - وحدها - هي التي تسمح بوجود المجتمع، فاللغة هي التي تجمع البشر معاً، وهي أساس جميع العلاقات التي تؤسس بدورها المجتمع. ويمكن القول - إذن - إن اللغة هي التي تحوي المجتمع^(١٨)، ولذلك فإن العلاقة السيميوطيقية، وهي علاقة التعبير،

تعكس العلاقة الاجتماعية، وهي علاقة الاحتواء التي تُترصع العلاقات الخارجية، وتُشكّل اللغة والمجتمع على السواء، فيما تربط علاقة التعبير بينها وفقاً لقدرتها على تشكيل نفسها في نظام سيميوطيق. ويتحقق من هذا معياراً آخر إلى أنما عندما حاولنا تحديد طبيعة العلاقات بين أنظمة سيميوطيقية مختلفة، ووجدنا أن هذه العلاقات لابد أن تكون ذات طبيعة سيميوطيقية. وبعد أن علاقة التعبير اللعكسية التي تجعل اللغة تحتوي الأنظمة الأخرى محصص لهذا المعيار. تعطينا اللغة النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميوطيق في بنية الشكلية وفي تأديته لوظيفته. فاللغة:

- ١ - تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما، فإذا تكلمنا فإننا نتكلم دائماً عن شيء ما
- ٢ - تكون - من حيث الشكل - من وحدات مستقلة تمثل كل واحدة منها علامة.
- ٣ - تُنتج اللغة وتُستقبل في إطار قيم إشارية مشتركة بين أعضاء المجتمع واحد
- ٤ - تمثل اللغة التحقق الوحيد للاتصال بين ذات المفكر وذات المخاطب.

وعمل اللغة، لهذه الأسباب مجتمعة، التنظيم السيميوطيق الأمثل، وتعطينا فكرة واضحة عن وظيفة العلامة، كما نمرد بتقديم صورتها المتكاملة. ويترتب على هذا أنها - هي دون غيرها - تستطيع أن تُفسر - وتُفهم بالعمل - صفة الأنظمة الدالة على مجموعة أخرى من العلامات. وذلك بأن تعطينا شكلاً خاصاً، هو شكل العلاقة التي تغير العلامة نفسها. وتقوم اللغة بدور خاص بالنسبة للأنظمة الأخرى، فهي تدخل هذه الأنظمة في المقالب السيميوطيقية، إذ لا يمكن تصور هذا الدور خارج نطاق اللغة. فإن طبيعة اللغة الخاصة، ووظيفتها التصورية، وقدرتها الديناميكية، ودورها في حياة العلاقات تجعل منها النموذج السيميوطيق الأعلى والبيئة التي تشكل الأنظمة الأخرى التي تستق منها هذه الأنظمة سماتها وبوعية فاعليتها.

ولنا أن نتساءل من أين تستمد اللغة هذه الخاصية؟ هل نستطيع أن نستشف السبب الذي يجعل من اللغة المفسر بالنسبة لكل نظام دال؟ هل يحدث هذا لأن اللغة أكثر الأنظمة انتشاراً، وأوسعها نطاقاً، وأعمها استعمالاً وأشملها كفاءة عملياً؟ إن الأمر على عكس ذلك تماماً: إن هذه المكانة البارزة التي تحتلها في مجال التوصليل العمل هي نتيجة وليست سبباً لغيرها بين الأنظمة الدالة. ويرجع هذا التمييز إلى سبب سيميولوجي، ويمكننا هنا السبب عندما ندرك أن اللغة تدل بطريقة خاصة تعبر بها، وتختص بها دون غيرها، طريقة لا تتأثر بها مع أي نظام آخر. إن اللغة تمهض بدلالة مزدوجة، ولا نظير لهذا النموذج بين الأنظمة كلها. إن اللغة تجمع بين أسلوبين مختلفين للدلالة وسوف نطلق عليها الأسلوب السيميوطيق Simiotique من جانب والأسلوب السيميوطيق Semantique من جانب آخر^(١٩).

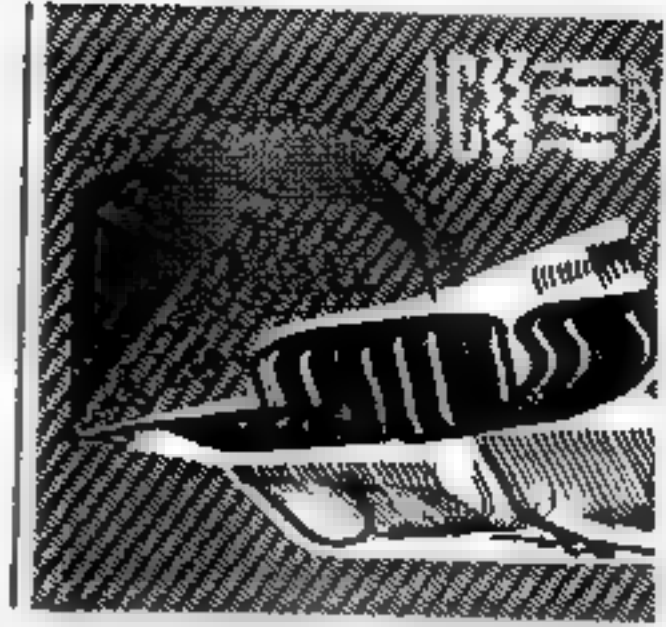
عكس ذلك ، إن المعنى (« l'intention ») المدرك في كليته هو الذي يتحقق وينقسم إلى « علامات » خاصة هي « الكلمات » . ومن جانب آخر فإن السيميوطيقا تأخذ في عين الاعتبار - بالضرورة - مجموع الحقائق التي تشير إليها العلامات بينما تظل السيميوطيقا - من حيث المبدأ - منفصلة ومستقلة تماما عن للشار إليه في الواقع . إن مجال السيميوطيقا يشاكل عالم القول والحديث .

ومما لا شك فيه أننا نواجه هنا مجالين مختلفين من المفاهيم وعالمين ذهنيين متباينين تماما . ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال الاختلاف الذي يحصل بينهما بالنسبة لمعيار الصلاحية الذي يتطلبه كل من هذين العالمين . ففي السيميوطيقا يجب التعرف على العلامة ، أما في السيميوطيقا فيجب فهم القول . وسبيل الفرق بين التعرف والمهم إلى ملكتين مختلفتين في الدمن : ملكة إدراك المماثل بين السابق والحالي من جانب ، وملكة إدراك معنى قول جديد من جانب آخر . وكثيرا ما تنعم الملكتين في بعض الأشكال التوجيهية لاستخدام اللغة

إن اللغة هي النظام الوحيد الذي تتحقق دلالاته على المستويين ، بينما لا تملك الأنظمة الأخرى سوى بعد دلالات واحد : إما بعد سيميوطيق بلا سيميوطيقا (مثل التحيات) وإما بعد سيميوطيق بلا سيميوطيقا (مثل أشكال التعبير الفني) . وتكون ميزة اللغة الكبرى في أنها تشمل دلالة العلامات للمردة ودلالة القول في آن واحد . ومن هنا تستند قدرتها الفائقة على خلق مستوى ثان من القول ، يمكن من صياغة كلام دال حول الدلالة نفسها . ونجد في هذه الملكة ابتنائية Metalinguistique أصل علاقة التفسير التي تجعل اللغة قادرة على استيعاب الأنظمة الأخرى

لقد أرسى سوسير أسس السيميولوجيا للغة ، عندما عرّف اللغة على أنها نظام من العلامات . ولكن يظهر لنا - الآن - أن العلامة بالرغم من أنها تطابق الوحدات اللغوية الدالة فهي لا تصلح لتكون المبدأ العام الذي يتحكم في أداء اللغة وطبيعتها القولية . وإذا كان سوسير لم ينفلج الحملة تماما ، إلا أنها كانت تمثل حجر عثرة بالسياسة إليه ، ولذلك أحالها إلى مجال «الكلام» Le Parole^(٢٠) ولكن هذه الإحالة لا تحل المشكلة . فالواقع أن عالم العلامة عالم مغلق إذ إن الانتقال من العلامة إلى الحيلة مستحيل فإنه لا يتم من مجرد تركيب السابق أو غيره من التراكيب ، فهناك فجوة تفصل بين العلامة والحيلة . ولابد من التسليم بأن اللغة تشتمل على مجالين منفصلين ، يتطلب كل منهما مجموعة من المفاهيم الخاصة . أما بالنسبة للمجال الذي أطلقنا عليه اسم السيميوطيقا فتصلح له نظرية سوسير كنقطة ينطلق منها البحث ، ولكن لابد من النظر إلى مجال السيميوطيقا على أنه مجال منفصل تماما عنه . وبذلك يتطلب تناوله مجموعة جديدة من المفاهيم والتعريفات .

ومن العريب أن مفهوم العلامة ، وهو الأداة الذهبية التي خلقت السيميولوجيا ، قد ساهم في تجميدها وأوقعها في مأزق ، فمن جانب م يكن من الممكن إبعاد مفهوم العلامة دون إلقاء أكثر خصائص اللغة أهمية ، ومن جانب آخر لم يكن من الممكن بسط هذا المفهوم ليشمل القول في جمسته دون هدم تعريفها على أنها الوحدة الصغرى المكونة للغة



ما السيميوطيقا فإنه يشير إلى أسلوب الدلالة الخاص بالعلامة للغة ويحصل منها وحدة مستقلة . وقد حصل - طبقا لمقتضيات التحليل - بين وجهي العلامة ، وهما الدال والمدلول ، بيد أن العلامة تظل - قبل كل شيء - وحدة لا يمكن تجزئتها من حيث الدلالة نفسها . إن السؤال الوحيد الذي تثيره العلامة لكي تتعرف عليها هو السؤال المتعلق بوجودها ولا يجاب عن هذا السؤال سوى بلا أو نعم . فالوحدات التالية هي علامات : شجرة - أظبية - خسل - عصب - أصغر - على ، أما الوحدات التالية : شجرة - أظبية - خسل - عصب - أصغر - بعض - أصغر - على . ، فإنها ليست علامات ، إذ إننا لا نستطيع أن نتعرف عليها . وبعد التعرف المبدئي على العلاقات بين مفارقتها بوحدات أخرى لتحديد معالمها ، فقد تقام المقارنة بينها وبين وحدات أخرى قريبة منها في البنية الصوتية مثلا ، فيمكن أن نقارن بين الأزواج التالية : صعد - صعد أو صعد : صعد أو صعد : صعد . ويمكن أن تقام المقارنة من حيث الدلالة ، فيمكن - مثلا - أن نقارن بين صعد : طلع أو صعد : تسقى أو صعد : لرتفع . وتتركز الدراسة السيميوطيقية ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، حول التعرف على الوحدات المكونة للنظام ، وعلى وصف صلتها الخاصة ، وعلى اكتشاف المعايير الدفيلة التي تفرق بين علامة وأخرى ، وسوف تكتسب كل علامة ، بفضل هذه الدراسة ، دلالة أكثر خصوصية داخل كوكبة من العلامات أو وسط مجموعة العلامات المربضة . وإذا أخذنا العلامة في ذاتها فإنها تغدو كيانا مستقلا تماما ومساويا لنفسه ، في تعارض مطلق مع العلامات الأخرى ، فتصبح العلامة هي الأساس الدال للغة والمادة الخام التي لا غنى عنها للقول . وتكتسب العلامة صفة الوجود عندما يتعرف عليها مجموع أعضاء المجتمع ما كوحدة دالة تحوي بنفس الشيء - جملة - وتندفع نفس التداخلات ونفس التعارضات . وهذا هو مجال السيميوطيقا ومبناها .

وتدخلنا السيميوطيقا مجالا خاصا من الدلالة يولدها « القول » Discours . وتتمثل المشاكل التي تفرح عنها - هنا - باللغة عندما تستخدم في إنتاج الرسائل . ومن الجدير بالملاحظة أن الرسالة لا تختزل إلى متناهي من العلامات نقوم بالتعرف عليها ، كل على حدة . ذلك لأن إضافة العلامات الواحدة إلى الأخرى لا تنتج دلالة ، بل ، على

وختاما مالايد من تحاور المفهوم الموسمى للعلامة كوحدة مريدة
تترتب عليها سبة اللغة وأدائها لوظائفها معا . ويمكن أن يتم هذا التحاور
من خلال مستكين

أولا في التحليل داخل اللغة Intra - Linguistique معها من
حلل إدخال بعد جديد للدلالة سمياء العدد السمطيق .
يتعلق ما نقول ويختلف عن دالة الوحدة المفردة ، التي تنسب إلى
السميطيقا

ثانيا في التحليل عبر - اللوى Translinguistique لمصوص
والأعمال من خلال تطوير شرح دلالي يطلق من سمطيقا
القول

وستكون هذه السيولوجيا حيا ثانيا ، فتستطع بأدو
ومهجها أن تساهم في تطوير فروع أخرى من السيولوجيا المعاصرة

● هوامش

- (١٣) C. L. G. p. 33-34
- (١٤) ظهر المفهوم والمصطلح في ملاحظة مختصرة لوسيم بتاريخ ١٨٩٤ ونشره
R. GODEL في المصادر المخرطة ص ٤٦
- (١٥) C. L. G. p. 32.
- (١٦) C. L. G. p. 34-35.
- (١٧) C. L. G. p. 100.
- (١٨) C. L. G. p. 101
- (١٩) C. L. G. 23.
- (٢٠) C. L. G. p. 35.
- (٢١) قد تعرض للمراتب المادية (مثل الصباب) وسائل إحصاءه . فقد يستخدم اشارات
صوتية بدلا من الإشارات البصرية ولكنها وسائل مؤلف لا يبرر الشروط الطبيعية
حاج هذه المطة بالتفصيل في موضع لاحق
- (٢٢) استبعدنا من هذه الصفحات عرض النظريات السابقة ، يجب أن نعرف هنا من وجهة
نظرة الطالب وقد ردا أنه ليس من السهل ولا حتى من الممكن أن نقل هذه
الصفحات مثل هذا العرض . والناظر للطبع يلمس بكل تأكيد الفرق الذي يحصل
بينما يرى لويس غلسلف Louis Hjelmslev على وجه الخصوص حول التناظر
البهرية في النظرية السيوطيقية . إنه يعرف ما يطلق عليه Semiotics على أنه
« تصيب هرمي قبل أي من أجزائه للكونة كجمله إلى أبواب تعرف من خلال علاقتها
المباشرة ، بحيث يمكن تحليل هذه الأبواب بدورها إلى مقاطع تعرف من خلال لتعرف
على أن لكل منها عمل الأخرى »
- (٢٣) (Prolegomena to a Theory of language, trans. whiffield «1961», 106).
- ولا يقبل هذا العرض سوى داخل إطار نظرية اللغة العامة التي وضعها غلسلف والتي
أطلق عليها Glottotique والواقع أن ملاحظات غلسلف
حول وضع اللغة داخل البيئات السيوطيقية وحول الحدود التي تفصل بين
السيوطيقي والاسميوطيقي لم تكن موقفا غير محدد وغير ثابت .
- (٢٤) op. cit. p. 109 . وقول الاقتراح الذي يقدمه غلسلف حول ضرورة جميع الفروع
للعرفية السيوطيقية داخل نظرية شاملة عندما يقول : « إن النظر إلى الفروع المعرفية
المختلفة من زاوية مشتركة يحدو في ضرورتها ومضرا » وهذا بالنسبة لممارسة الأدب والفن
والجوسق والتاريخ العام وأنها المطلق والرباطية ، وذلك من يركز دراسة هذه العلوم -
إطلاقة من هذه النظرة الشاملة - حول طرح المشاكل بحلده لبريا
(op. cit. p. 108) . ولكننا نرى أن هذا البرنامج المعرفي سيظل حيا
طالما لم تطور الأسس النظرية للمقارنة بين الأنظمة وهذا ما نحاول أن نحله هنا وبعد
غلسلف يوضح مستويات التحضر Ch. Mosca على ملاحظة أن عددا
- SEMIOLOGICA, LA HAYE, MOUTON, 1 (1969), 1, pp. 1-12 et 2, pp. 127-135.
- (٢٥) CAHIERAS FERDINAND DE SAUSSURE, 15 (1957), p. 19
- (٢٦) Charles S. Peirce (1839-1914); Ferdinand de Saussure (1857-1913)
- (٢٧) « إن الخبر الكروي الذي أقترحه بما فيه من مؤشرات فضائية و ١ و ١١ ، قبل لأن يوسع
حتى يشمل كل شيء . ولذلك فإن نظام الرسم البياني الموجود يظل أفضل وإن لم يصل
إلى درجة لاكتفاء الأمثل »
- (٢٨) Peirce, Selected Writings, ed. Philip P. Wiener (Dover Publication, 1
1955, p. 389).
- (٢٩) « العلامة - كما نظهر في حد ذاتها - هي أولاً من طبيعة الظواهر الحسية الملموسة
Qualisign أي العلامة الضعيفة ، ثانيا . شيء أو حدث يبرر عندما أطلق عليها
Simulacrum أي العلامة المفردة (حيث أن مقطع Sign هو المقطع الأول من Semiotique
مره واحدة و Simulacrum أي ما Singular يعني مره إلخ) تلك من طبيعة
الخط العام عندما نحسب Logisign ويمكن التحليل لهذه الأنواع من خلال قطع
« كلمة » . فإننا نعرف أن « كتاب » كلمة و « باب » كلمة ومعتبر أن مثل هذا الاستخدام
من بين الـ Logisign أو العلامة الخط ، أما إذا قلنا إن صفحة في كتاب تحتوي على
مائتين وخمسين كلمة من بينها ثلاث « كتاب » فإن الكلمة هنا Sign ou علامة
مفردة وتكون هذه العلامة التي تجسد الخط هي « نسخة » Repetition
- (٣٠) Peirce, op. cit., p. 39.
- (٣١) « . إن الكلمة أو العلامة التي يستخدمها الإنسان هي الإنسان نفسه . وبما أن كل
فكرة هي علامة وبما أن الحياة ما هي إلا مجرى من الأفكار ، يصبح الإنسان -
« ناطق » - علامة . وبما أن كل فكرة هي علامة خارجية فإن هذا يؤاخذ أن الإنسان نفسه
علامة تجارية »
- (٣٢) Peirce, op. cit., p. 71.
- (٣٣) « إن كل ما يتم به في تفويتنا إحساسا ، أي كانت شدة هذا الإحساس ، وهذا
إحساس هو علامة على الشيء وعبره على
- (٣٤) Peirce op. cit. p. 67.
- (٣٥) F. de Saussure, Cours de Linguistique Générale, (C. L. G.) 4e ed. p. 21
- (٣٦) C. L. G. p. 23.
- (٣٧) C. L. G. p. 24.
- (٣٨) C. L. G. p. 25.
- (٣٩) « ما سوسير عيل إلى Ad. Neville في كتابه
Classification des sciences, 2e ed. p. 104

الانتماءات بين علامات معاني

- (٢٦) يناقش Ch. Metz إمكانية تطبيق التصنيف السيميولوجي على نيات الصورة وصحة خاتمة الباب
- Ch. Metz, Essai sur la signification en cinema (Paris, 1968) pp. 44 sq. 84 sq., 93 sq.
- وانكر J. L. Scheffer قراءة سيميولوجية للأعمال المصورة وتعارض أن يمثل الصورة كما يمثل النص
- J. L. Scheffer, Sémiographie d'un tableau (Paris 1969)
- وتشير هذه الاعمال إلى نقطة تمثل أصل ومينكر في مجال السيميولوجيا غير اللغوية وتصميمها
- (٢٧) Ernst Panofsky, Architecture gothique et pensée scolastique, trad. p. Bourdieu (Paris 1967), 104 sq.; cf. p. Bourdieu, ibid., 152 sq.
- (٢٨) تناول هذه العلاقة بزيادة من التعمق في بحث لعماد في أكتوبر سنة ١٩٦٨ إلى
- Courgeon olivetti
- (٢٩) لقد تمت هذه الفترة بين المصطلحين لأول مرة في الجلسة الانتاجية للمؤتمر الثالث عشر لجمعية لغة اللغة الفرنسية الذي عقد في جنيف في ٢ سبتمبر ١٩٦٦ وشهد عرض هذا المقوم في وثائق هذا المؤتمر. وتحتل هذه الدراسة إماما للتحويل الذي قدمناه مائة تحت عنوان «مستويات التحليل اللغوي». وكان بودنا - لكني بوضع هذه التفرقات - نختار مصطلحين لا يربط بينهما مثل Semiotique, Sémiotique حيث أنها مستخدمان هنا بمعنى اصطلاحى. غير أننا نرى أنها كان لابد أن يربطها بمفهوم «SEMA» العلامة الذي يتبين أنه يشكل أو يآختر ويمكن هذه العملية في المصطلحات أن تختف حاقا أمام الذين ينظرون إلى التحليل في شموله
- C. L. G. pp. 148-172.
- (٣٠) H. Godel, Current Trends in Linguistics III, Theoretical Foundations (1966), 490 sq.

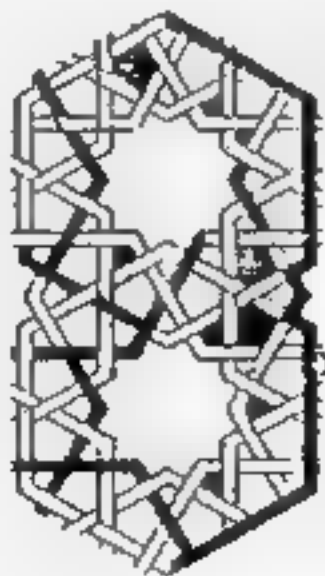
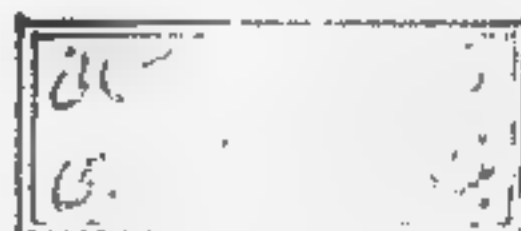
من اللغويين - الذين يذكر مفهوم - جبروت علم اللغة جزءاً من السيميوطيقا ولكنه لا يحدد طبيعة هذه العلاقة

(Charles Morris, Signification and Significance (1969), p. 62)

- (٣١) يؤكد رولاند هاروج Roland Harweg وأن المدخل اللغوي لدراسة العلامة لا يتلاءم مع دراسة الموسيقى، فهذا النوع لا يستطيع أن يقدم للموسيقى سوى مقولات في صيغة التي يلمس المطلق لا التقريبي لهذا المصطلح. فهذا النوع ينزل (إن الموسيقى ليست نظاماً جالاً ومختلياً مثل اللغة)
- Roland Harweg, «Language and Music, an Instrumental and Sign Theoretic Approach» (Foundations of Language, 4 «1968», 279 sq.)
- ولم يقدم هاروج ما يزيد هذا الرأي من إقرار نظري متكامل إن المشكلة التي نحن بصددها هنا هي مشكلة صلاحية العلامة داخل الأنظمة السيميوطيقية المختلفة

- (٣٢) Mirosław Walle, «Medieval Art as Language», Actes du 3e Congrès international d'esthétique (Amsterdam, 1964), 427 sq. «La notion de champ sémiotique et son application à la théorie de l'Art». Séminaire de l'Art, numéro spécial (1966), 3 sq.

يقدم واليس Walle بعض الملاحظات القديمة حول العلامات الأيقونية ويوجه خاص في فنون القرون الوسطى إنه يلمس فيها «جميعاً» و «قواعد تركيب» وما لا شك فيه أنها تستطيع أن تعرف في تحت القرون الوسطى على قوائم من الأيقونات، نختار بعض المواضيع الدينية والعالمية الدينية والأخلاقية ونقدم لاهوتيات هي في الحقيقة وسائل فنيّة لتجديد وتوسيع طوبولوجيا تقليدية. إضافة إلى هذه مسألتنا حيث نحمل الأشكال المختلفة موضوعات عديدة لها رمزية، وذلك كاشفاً مع تصورات مأثورة. وبالإضافة إلى ذلك فإن المشاهد التي تظهر فيها صوراً بترجيدها من إلا نصير بعض الحكايات والمقصود الرمزية، كما نرى لولا جيل لبريالير الأصل إن المشكلة الحقيقية في مجال السيميوطيقا - التي لم نطرح بعد على نفس الطبيعة - هي البحث عن كيفية تحويل القول اللغوي إلى تمثيل أيقوني. وما هي الانتماءات التي تربط بين نظام وآختر، وهل يؤدي البحث في انتماءات بين الأنظمة المختلفة إلى تحديد



فصول
فصول

زوروا

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

صدر حديثا

من سلسلة أعلام الأدب المعاصر في مصر

● ابراهيم عبد القادر المازني

● عبد الرحمن شكري

● أحمد أمين

كتب دائرة المعارف الإسلامية:

● أفغانستان

● الأندلس

● السبيل

موسوعة الاقتصاد

الإسلامي

للدكتور محمد عبد المنعم الجمال

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالسربية والتعليل
الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين
الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد
المكتبة الشعبية للأستاذ توفيق الحكيم

DAR AL-KITAB AL-MASRI • DAR AL-KITAB ALLUBNANI
33 Kasreini st. CAIRO, EGYPT PO BOX 156 Printers Publishers Distributors
phone: 742168-754301-744657 Po Box 3176 - Cable KITALIBAN Beirut
Cable kitomist CAIRO TELEX: 92336 Lebanon Phone: 237537-254054
CAIRO ATT: 134 KT.MCAIRO - EGYPT TELEX: KT.L 22865 LE

كتب التراث:

● الأيام والليالي والشهور

● الإتيان بعام الأنساب

● نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب

● اقتصار القدر المعاني

بتحقيق: الأستاذ ابراهيم الأبياري

دار الكتاب المصري

فرع دار الكتاب اللبناني

٣٣ شارع النيل القاهرة - برفيا: كتاب مصر

٧٤٤ ٦٥٧ / ٧٤٤ ٣٠١ / ٧٤٤ ١٦٨

من ب ١٥٦ القاهرة

TELEX: 92336 ATT 134 KIM

CAIRO - EGYPT

لبنان: بيروت من ب ٣١٧٦ برفيا: كتاب لبنان

ت ٥٥٨٣٠٤ / ٩٣٧٥٣٧ / ٥٥١٥٩٤ TELEX: KJ.L 22865 LE

كتب متخصصة بالفلسفة
والمنطق • المكتبات الشعبية
المعاجم • الأطلال
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
ثقافية وأدبية • كتب
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة
الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية
الكتب المدرسية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية

للأطفال:

قصص

الأنبياء

قصص

عالمية

للأطفال

السيمولوجيا المسرح

سماصية أحمد أسعد

يقول البعض إن التفسير «علم» العمل الفني ، في حين يكشف التحليل عن أقصى ما يستل عليه من إمكانيات . والتحليل - إذا اختاره الباحث أو الناقد - لا ينبغي أن يسير في اتجاه واحد ، بل يجب أن يعتمد على عدة قراءات . قد تكون هذه القراءات متوازية ، أو متداخلة ، أو متنافسة أحياناً ، لكنها ، في الأحوال كافة ، تبيّن آلاف القصص التي يمكن أن يرويها لنا النص الواحد ، وكثيراً من الإمكانيات التي يستطيع المتفرّج أن يختار من بينها ما يلائمه .

وعلى من البيان أن الناقد يقرأ معتمداً على الإمكانيات التي يتجها له عصره على سبيل المثال ، نحن نقرأ مؤلفات شكسبير اليوم في ضوء ما قاله فرويد والبنو - سيروس أو هكذا يجب أن يفعل - لذا ، لابد وأن تتأثر زبنت مما قاله هذان المفكران . باختصار لا يستطيع الناقد أن يظفر إلى الأعمال الفنية اليوم بعين الأمل.

Systemes الجمالية تعمل فيها في آن واحد ، مما يجعل تحليلها شيئاً بالإنارة ، وصعباً للغاية في نفس الوقت .

يبدأ التحليل السيمولوجي لدراسة مسرحية «نقراءة» وهي تختلف عن قراءة الناقد العادية باعتبارها الدائم ويرجع هذا الانفتاح إلى عدة أسباب .

- يتّنى النص Textie شيئاً عن مستويات عدة (المكان) وفي لحظات عدة (الزمان) ، لذا ، تختلف كل قراءة عن بقراءات الأخرى . والقراءة السيمولوجية تبرز هذا التعدد .

- اكتشاف البنية والحديث عنها يعني «الاحتبار» من حيث المبدأ ونسحب المآخذ التي قد تنتج عن افتراض موقف كهذا ، يجب التمام بعدة قراءات متوازية .

لا يمكن أن تكون القراءة السيمولوجية قراءة «نهائية» ، لأن كل قراءة جديدة تُثير مشأ Codes أخرى . والبحث عن المعاني تعني «تفسير» ووضعها أمام معاني أخرى ، ولا يقر حتمية معية .

ينطبق كل هذا على النص البسيط الذي يتغل من المرسل Fmcteur إلى المتلقي Récepteur عبر طوبى إشارات سموت يمكن ، برداد الأنموذج معيد إذا ما علمنا الأمر نفس - حتى

ومن المعروف أن نقد اليوم لا يهتم بمجاليات العمل الفني أو وصوحه ، أو استجلاء ما فيه من غموض وأسرار . وإنما يهتم في المقام الأول بالأسية والعلاقات التي تربط بينها . والعلم الذي يسمى إلى تحليل علامات Signes الرسالة Message وأبنتها هو علم العلامات Semie ogie و السيميوتك . وهو علم يهدف الاستكشاف صعب يمكن بين أن وكيف يتم بناء النص . ويهتم هذا العلم في البداية بأن لمعرفة الدية أمر مستعجل . فهو مطلق من نظرية افتراضية ، يشت صحتها بعد ذلك بتطبيقها على بعض النماذج المعينة . ومما أن مادة علم العلامات هي التواصل communication البشري ، فلا يمكن الآن ، بصرها أن آخر من دراسات في هذا المجال . انخرم بعض القواعد العامة لانه . وذلك ، لا يمكن القول بأن علم العلامات علم بالمعنى التام هذه كمنة . فالتحليل السيمولوجي لم يصبح بعد من النصيح بحيث يمكن أن يرقى إلى المستوى العلمي ، تنحصر علم العلامات اليوم على بعض المحولات التي يجب أو يمكن أن تم . سيميولوجيا المسرح إحدى هذه المجالات .

وحديثنا قد ذكر أن علماء اللسانيات Linguistique وعلماء السيميولوجيا من بعدهم . تردده طويلاً في تحليل الرسائل الخاصة بالسينما والمسرح . ورسالة منه حجة سائلة معقدة ، لأن عددًا كبيراً من النظم

العصر ، شخصية المرسل ... الخ

(ب) الرسالة واقع مادي وعائدي ، مرتبط دائماً بـ (أ) و (ج) وفيما يتعلق بعلم العلامات ، فإن هذا الواقع هو المستوى الوحيد الذي يمكن تحليله تحليلاً معالاً . لذا ، تُعتبر (ب) نقطة ارتكاز لمهم كل من (أ) و (ج) فهما أفصل

(ج) هنا ، نجد مستوى الإدراك . وهو لا يقابل بالضرورة (أ) ، لأن عملية التواصل قد تكون مشوشة أو منقطعة ... الخ

إذن ، يعتمد علم العلامات على الرسالة أساساً . لكن ، لا يسعى أن يفسر أن هذه الرسالة تدخل في سلسلة التواصل ، لأن أي تحليل للنص لا يأخذ في الاعتبار الإرسال والتلقي تحليل معرض للصلال

ويعتمد التحليل السيميولوجي على بعض المفاهيم الأساسية ، وأهمها العلامة بالمعنى الذي أعطاه لما سوسور . فالعلامة تتكون من دال ومندلول . لكن تعريف سوسور لا يذكر عنصراً هادماً ، بالنسبة للمسرح ، هو المرجع Référent . وبغير هذا العنصر فصبغة هامة لا نتعرض لها الآن^(١) . ولن نكرر هنا ما سبق أن قلناه عن العلامة المسرحية^(٢) . ويمكننا تذكر القارئ بأن علم العلامات شأنه شأن علم اللسان ، يدور حول العلامات وعلاقاتها البيوية . والعلامة وحدة دالة من وحدات الرسالة . لا توجد أبداً بمفردها . فهي دائماً على علاقة إما بوحدة أخرى ، وإما بوحدة أخرى . والوحدات المترابطة تكون ما يسمى بالنظام Système . في العلاقة التركيبية ، تُحلل العلامة بالنسبة للعلامات الأخرى ، وفي العلاقة الدلالية Sémantique ، تُحلل ابتداء من وظائفها المعجمية (المعنى ، المصور ، الخ ...) ، وفي العلاقة العملية Pragmatique ، تُحلل العلامات في سلسلة التواصل والمجتمع الاجتماعي .

إذا تلقى المتلقي رسالة ما ، وجد نفسه في أول الأمر أمام دالات Signifiants تلك الرسالة ، والنقضية الأساسية هنا هي كيفية الانتقال من المرحلة المادية إلى مرحلة المعنى

لا بد من الإشارة أولاً إلى أن المعاني ليست ثابتة أو مثالية فهي تتوقف على المحيط الثقافي ، والعصر ، وكل من المرسل والمرسل إليه ومن ثم ، يصبح المعنى علاقة معينة بين أناس يتصلون فيما بينهم في فترة ما ولحظة ما . المعنى الكلمات الذي يحده في المعجم ليس دائماً نفس المعنى الذي يحده في التواصل الفعلي . وعلم العلامات لا يهتم إلا بذلك المعنى الأخير . وتترتب على ذلك عدة ملاحظات .

- يمكن أن يكون للدال الواحد مدلولات Signifié متعددة ، لأننا لا نملك من الكلمات ما يكفي للتعبير عن كل ما نريد . وبالتالي ، تتعدد معاني العلامات

(١) أهم شيء هو أن يفهم لفظي الرسالة . وتقوم الرسالة بمرجعيات المعاني ، أكثر مما يبر بالأنباء . فادوية على سبيل المثال ، ما هو مرجع كلمة « طائر » ؟ أهي كل الطيور ؟ بالطبع لا . الأمر يتوقف أساساً على بعض التقاليد الثقافية المرتبطة بالواقع الدلالي

(٢) انظر على « عالم الفكر » ، « دلالة المسرح » ، « المجلد العاشر » ، العدد الرابع يناير / فبراير ، مارس ١٩٨٠

ذلك لأن القراءة السيميولوجية لهذا النص مرحلة أولى تليق تحليل كافة الإمكانيات التي تشمل عليها . ويختار المخرج بعد ذلك إحدى هذه الإمكانيات ، ويبعد بناءها في نصير معين . ولا يسعى أن يكون هذا النصير صورة طبق الأصل من النص الأول ، وإنما يجب أن يدخل فيه . ونصير المخرج نص جديد هو نص للمرص Représentation هذا النص الأخير هو الذي يتلقاه المتفرج ، أي أن قراءته تُعتبر آخر حلقة في سلسلة سابقة من القراءات :

ويختلف أصحاب النظرية حول سيميولوجية التواصل وسيميولوجية المعنى ، فالأولى تتناول بعض الوقائع الملموسة التي تُرسل عندها لكي يعرف المتلقي شيئاً ما عن المرسل .

ويمكن أن نسمى هذه العلامات الإرادية « إشارات » Signaux . أما الثانية ، فتناول الوقائع بنص النظر عن إرادة المرسل . ويمكن أن نسمى هذه الوقائع علامات Indices ، ولا ينبغي أن نخلط بين العلامة Signe بالمعنى الذي أعطاه لما سوسور Saussure وبين نفع الرسالة المسرحية إذن ؟ أغلب الظن أنها تقع بين الاثنين . فالعرض المسرحي يسعى إلى التواصل ، ما دامت العلامات تُرسل إرادياً لكي ينفذ المتلقي على بعض الأفكار ، والمواقف ، والحالات النفسية ، الخ ... لكن ، نؤكد ، في حشد العلامات التي تُرسل على المسرح ، علامات لا تخضع لإرادة المخرج أو الممثل . لذا ، يهتم علم الاتصال بين التواصل والمعنى ، والظفر إلى سيميولوجيا المسرح على أنها تحليل لكافة العلامات التي تشمل عليها الرسالة للمسرحية ، وأبحاث هذه العلامات

يمكن تعريف علم العلامات إذن بأنه تحليل علامات الرسالة . وينظم هذا التعريف المنصرين الأساسيين اللذين تتكون منهما بنية التحليل السيميولوجي ، ألا وهما العلامة والرسالة

ويمكن تقسيم دراسة العلامات إلى مجموعات ثلاث :

١ - التركيب Syntaxe ، أي العلامة أمام العلامات الأخرى

٢ - الدلالات ، أي العلامة ومعناها

٣ - الممارسة العملية ، أي العلامات في سلسلة التواصل

- يتم كل من (١) و (٢) بالرسالة ذاتها ، أما (٣) ، فتتناول العنصر البشري الذي يرسل الرسالة ويتلقاها . ونفهي عن البيان أن رسالة جعلت لكي تُتلقى ، أي أن العنصر البشري شيء أساسي . وتحليل الرسالة بدون أحد (٣) يعني الاعتراف بمعنى الحيلولة دون بلوغ (٣) هدفها . فالرسالة تنقل معنى معاً عن طريق شخص ما . ومن أجل شخص ما . وبما أن (١) و (٢) تحلان ضمن (٣) ، يمكن التركيز على دراسة هذه المجموعة الأخيرة ، وبالتالي ، تحليل الرسالة على النحو الآتي

بـ حـ رسالة — تـ لـ

(أ) (ب) (ج)

(أ) الرسالة نتاج لعمل ما ، ولها يعبط بالإنسان المُنتج : ثقافة

- تتجس من النظام الأيديولوجي قيم معينة واللغة التي تستخدمها تمكننا من النظر إلى العالم لا كـ "هراء"، وإنما كما يبدو لنا من خلال ثقافتنا

- إذا نقل المرسل رسالة ما، عليه أن يستند إلى الشفرة Code الخاصة به والمختلفة. هكذا الأمر بالنسبة للتواصل العادي أما إرسال الرسائل الإعلامية، فيجعل المرسل يستند مادته من: النظام الثقافي، ونظامه الأسري، ونظامه الشخصي خاصة.

- عندما يتلقى المتلقي رسالة ما، يتلقى أولاً شكلها المادي، أي دلائلها، وبسبب إثبات مدلولات بعضها مستمدة من: نظامه الثقافي، ونظامه الشخصي، وبوابا للمرسل وبغير إعطاء الرسالة معنى معيناً عدة قصايا.

- يعتبر تعدد معاني العلامات، ليس من اليسير العثور على المدلول لدى أفراد المرسل إعطاءه للدال

- تفرق الرسالة عند القراءة، بمعنى أن كل قراءة جديدة يمكن أن تكون تفسيراً مختلفاً لها.

- يمكن أن يكون للدال المعنى الواحد معاني مختلفة كل الاختلافات على سبيل المثال، الدال "أحمر" له مدلولان

١- حب شخص آخر ٢- لهبام، أو الألبان (اللون) أو الشقة... الخ

إن سيميولوجيا المسرح لا تبحث، إذن، عن حقيقة المعنى، إنما لا تسعى إلى العثور على المعنى الصحيح وإنما تسعى إلى استخلاص عدة معاني محتملة. أما التفسير، فيقوم به المخرج أو الممثل، أو القارئ، أو المشاهد

ومن المفاهيم الخاصة بعلم العلامات أيضاً: للمعنى للمصاحب Connotation والمعنى الاصطلاحي Denotation يعطى المعنى المصاحب معاً من المعنى يختلف باختلاف القارئ أو الباحث. وسبق أن قلنا إن لكل دل مدلولات عدة، وإن التواصل الفعلي لا يتم إلا إذا نسب المتلقي إلى الدال المدلول الذي أراد المرسل أن ينسب إليه. والمتلقي يختار المدلول وفقاً لسياق التواصل. وبالتالي، يمكن ترتيب المدلولات على النحو التالي: - مدلولات مترابطة ارتباطاً إجبارياً (المعنى الاصطلاحي)؛ ومدلولات مترابطة ارتباطاً حراً (المعنى للمصاحب). توجد مجموعة الثانية عندما يرفض السياق المعنى العادي أو يطلب معنى مساعداً. ونعني المصاحب صورة من المعنى الاصطلاحي، ولا يمكن أن يكون له وجود مستقل عن هذا الأخير. وكما سبق أن قلنا أيضاً، لا يبحث علم العلامات عن الحقيقة النهائية، بل يحاول أن يبرز مختلف المعنى الموجودة في نص، ومن بينها المعنى للمصاحب

ويعبر لأن المعنى للمصاحب ليس المعنى الأول، فإنه يتطلب مزيداً من لاء من قبل المتلقي عندما يرى المتلقي شيئاً ما في محيط ثقافي معين لفترة معينة. ينسب إليه ترواً معنى "العذابة"، بدون أن يبرر بالمعنى الأول للمعنى "عذابة لورن الأشياء". في مثل هذه الحالة، مكسب

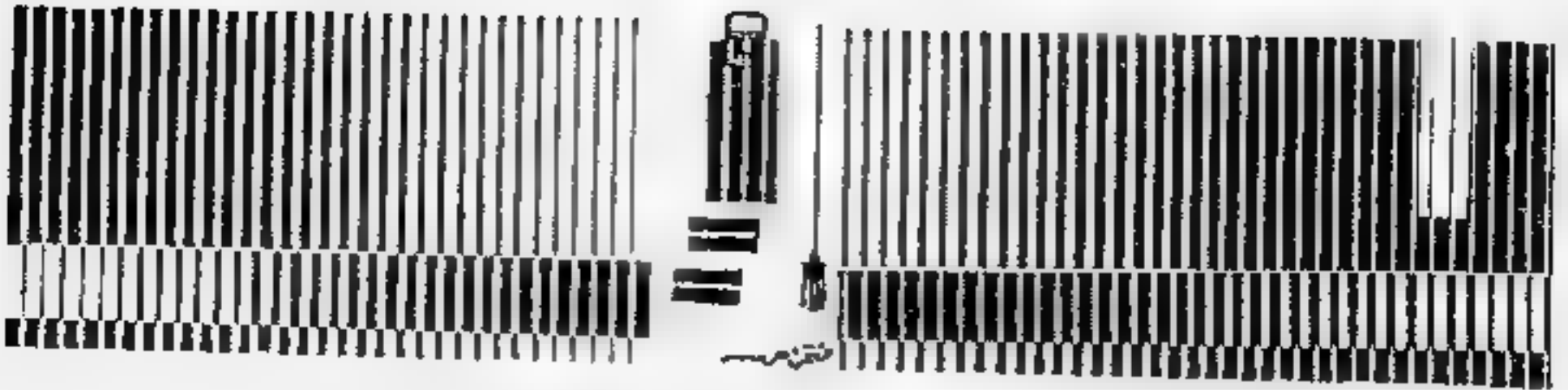
المعنى للمصاحب معي اجتماعياً يصبح معه معنى اصطلاحياً وهكذا الأمر بالنسبة للصلب الأحمر الذي يصره للتلقي مباشرة على أنه علامة للصلابة

هناك أيضاً الكناية والاستعارة. الاستعارة، كما هو معروف، تقرب كلمة من الأخرى، وفقاً للدال التشابه. والمحاكاة - وأحياناً، نقل أمة النص استعارياً إلى خشية المسرح. على سبيل المثال، إذا صمدت كل الشخصيات السلم، ما عدا واحدة، أصبح بقاؤها تصويراً استعارياً لا عظامها أو فئتها. على مستوى النص، وكثيراً ما يصبح المسرحيات التي نعت المصاحبة استعارة حياة اليوم "ما بكاء"، فمخدم كلمة للإشارة إلى شيء ما أو خاصة ما. هكذا، يصبح الشيء أن يكون كناية لفترة تاريخية معينة - زى معين في فترة معينة - أو شخصية ما - معطف المثلث للإشارة إلى وجود المثلث -، أو حادثة ما - قبعة السم للإعلان عن القتل -، أو فكرة ما... الخ

٢ -

اعتاد النقاد تحليل النصوص المكتوبة. أولاً، لأن علم اللسان يقدم لهم أدوات جادة لتحليل اللغات الطبيعية ودراساتها. ثانياً، لأن النص المكتوب شيء ثابت مسياً ويختلف الأمر كل الاختلاف بالنسبة للعرض المسرحي للأسباب الآتية: - تتداخل في العرض عدة لغات Languages متوالية: هذه اللغات، وأغلبها غير لغوي، مارالت غير معروفة بما فيه الكتابة حتى اليوم. ولا يمتلك الباحث حالياً الأدوات اللازمة لتحليلها بطريقة فعالة، وعادة ما تمثل هذه اللغات في سنن جمالية الطابع، ومن ثم، يزداد التباس. لكل هذه الأسباب مجتمعة، نجد أن علم العلامات الخاص بالعرض المسرحي مازال يحظر خطراته الأولى. والباحث الذي يفهم اليوم ويتناول العرض المسرحي بالتحليل لا يضع قدمه على أرض صلبة

والحديث عن العرض المسرحي لابد وأن يتطرق إلى حالاته بالنسبة للمسرحية لا تقرأ كما تقرأ الرواية. ولأنها تقتصر إلى الوصف، يجب أن "يتحليل" القارئ المشاهد، والمواقف الخ... أي أنه يصنع نفسه، بطريقة ما، في مستوى الفنان المدع، سواء تمثل في الكاتب، أو المخرج أو الممثل. وبخبرتنا هذا إلى تقرير الآتي: النص المسرحي ليس شيئاً مسياً، بل شيء يتحرك ويسعى إلى الأسرار في العرض. من معي هذا أن النص يدخل في العرض؟ نعم ولا فالنفس يحدد من العرض. لذلك، يشمل على العناصر التي يمكن العرض من الوجود ونظراً لاسمحاله نقل كل معنى النص إلى العرض. يختار العرض بعضها، ويحذف البعض الآخر، ويحدد أحياناً منه أخرى. ويخص أساس العرض لكنه يختلف عنه في الوقت نفسه. اختلاف حديداً، فمع النص. وهي له طبيعة، تُرحم في العرض إلى بعد عذبة غير لغوية، لذا لا يمكن أن يكون قراءه النص وقراءه العرض قراءة واحدة. وعندما تقدم له النص العاصر بلا منه للعرض. فإنها تفقد طابعها القروي، وتصبح له صغر بعد أخرى وتندوت



نقد مسرح

السابقة له . ولا يعني هذا أن الكاتب الجديد يجب أن يحاكي النموذج الذي نقل عنه بأمانة . فهو يحاول ، ما أمكنه ذلك ، أن يخلق شيئاً مختلفاً عن النموذج الأصلي .

ولابد من التمييز بين النص المسرحي والعرض ، وإلا ساد الخلط والشوش . لأن تحليل كل منها يتطلب أدوات يميزها . وهناك موقفان يمكن أن سعدهما الناقد من هذه القضية . الأول موقف تقليدي يجمعه بعض النص مكانة متميزة ، ولا يعتبر العرض إلا تعبيراً عن النص وترجمته له . وبالتالي ، تقتصر مهمة المخرج على ترجمة النص الأدبي إلى لغة أخرى مع مراعاة الأمانة في ترجمته . ويعتبر مثل هذا الموقف فكرة أساسية هي تعادل للعالم المسرحية في النص والعرض عن السرد الذي يتميز بكونه انتقال من الأول إلى الثاني هو مادة التعبير ، أما مصمم التعبير وشكله فيظلال كما هما . في الواقع قد يكون هذا التعادل مهماً مبرراً . يتكون من مجموع العلامات المرئية ، والسمعية التي ينفخها كليم من المسرح ، ومصمم الديكور ، والممثلون ، الخ . . . معنى أو ما من تتعدى حدود النص . والعكس أيضاً صحيح . فكثيراً ما نحس بعض أبنية النص عندما تنتقل إلى نظام علامات العرض . أما الموقف الآخر ، وهو الأكثر شيوعاً في الممارسات الحالية والمواقف الحالية التي يتخذها المسرح ، فهو رفض النص رفضاً جذرياً . يرى أصحاب هذا الموقف أن المسرح يتمثل في الاحتمال الذي يقدم أمام المتفرجين أو وسطهم ، وأن النص ليس سوى عنصر من عناصر العرض ، بل هو أقل هذه العناصر أهمية . ويقولون إن موقفهم هذا مُستمد من نظرية آرتو التي أوردها في كتابه « المسرح وقرينه » . ونلاحظ هنا أن الكثيرين أساءوا فهم آرتو عندما ظنوا أنه ، عندما يهجم النص ، يرفضه رفضاً جذرياً . وإذا استندنا النص ، وقصرنا المسرح على العرض ، أصبحت سيولوجيا للمسرح شيئاً غالياً من انفي .

عن النص المسرحي ، نقول إنه مكون من جزئين مباشرين ولا يمكن الفصل بينهما : الحوار ، والإشارات المسرحية . وتختلف العلاقة بين هذين النصين باختلاف الفترة التاريخية التي يعيشها المسرح . قد تكون الإرشادات المسرحية قليلة أو معدومة مثلاً في المسرحيات الفرنسية الكلاسيكية . وقد تشكل حيزاً هاماً مثلاً في المسرح المعاصر عامة ، ومسرح كال من : آدموف ، ووج ، جيبه ، خاصة . فهي عند هذين الكاتبين حيلة ، هامة ، وذات معنى . ومسرحية ص . بيكيت « فصل بلا كلمات » مكونة من جلسة إرشادية كبيرة . وحتى إذا غابت الإرشادات المسرحية ، فما يبدو ، تظل محمضة ممكناً في النص ،

والنص المسرحي يبقى العرض . لذلك لابد وأن يبدأ به أية دراسة سمولوجية للمسرح . وقد يقف ، مسرحية ليست رواية . وأنها م عرض للقرء . من عاصم لعن ولأدب هذا صحيح لكن . لابد من عدم سجن النص مكتوب بهذه أساليب أهمها النص المكتوب سهل التحليل لأنه شيء ثابت . والنص المكتوب أهمي من العرض لأنه يشتمل على كافة إمكانات العرض . ولأن أي إحراج هو تحديد لهذه الإمكانيات ، مادام يحد . بعداها . وكل إحراج نصير . أي خلق جديد قد يغير معانيات النص الأصلي أو بشووه .

وهناك فرق أساسي بين النص المسرحي والرواية من الناحية التاريخية ، نشأت الرواية عن الدراما . واستطاعت بالتالي ، أن ينفصل على بعض العناصر المسرحية . والرواية كل قد يكون العنصر الدرامي إحدى مكوناته . أما النص المسرحي فعادةً يبنى عليها العرض . وهذا يقول كل شيء ، ويحتوي على بعض الثغرات التي يملؤها المخرج من أجل العرض . ووجود هذه الثغرات في النص يصبح احتمالاً لتفسيره . ولربما من مسرحيات شكسبير كانت « ملأنة » ، لا ذهب المخرجون لمشاهدة « هاملت » مرتين . وفي الرواية ، يجري التحديث على لسان المؤلف والشخصيات . ويستطيع المؤلف أن يعلق على الأحداث ، والشخصيات ، والمواقف . أما في النص المسرحي ، فلا يمكن التعليق ، لأن المؤلف لا يعبر عن نفسه مباشرة ، اللهم إلا في الإرشادات المسرحية . وقراءة الرواية قد تتوقف في أي لحظة ، حسب مشيئة القارئ . أما قراءة النص المسرحي ، فتتطلب مزيداً من الانتباه . لأن القارئ يُلجأ إلى خياله لكي يسد ثغرات النص . ولأن الزمان المسرحي محدود .

أما علاقة الكاتب المسرحي بالنص ، فلا تتم علم العلامات ، لأنه يستمد عن النص حسب مصلأ عن أن الكاتب المسرحي لا يتحدث عن ذاته إلا من خلال الشخصيات . إلا أن « أنا » والشخصيات ليست « أنا » المؤلف . لذا ، تستحيل المطابقة بين الكاتب وشخصياته . ثم إن الشخصية واحدة قد تحدث بعدة أصوات لا تنعق فيما بينها . ود ، يمكن أن ينظر إلى النص المسرحي من خلال عصره ، بدون أن يركز على العلاقة بين الكاتب والنص الذي كتبه . وإذا كان الكاتب مستخدم لغة عصره ثقافه . فعليه أيضاً أن يستخدم قواميس التي يبنى بحوره ، متساوياً كان أم كوميدياً . ونادراً ما يكون العمل المسرحي حدثاً ثقافياً منفرداً . فهو يستند إلى مجموعة من الوسائل الفنية

تحليل المقاطع والتحليل الزمني منطلق لتحليل كل اسلطات الاخرى
والنماذج الفعلية Modèles actantiels التي مستحدث عنها توا ليست
سوى مقاطع كبرى ، ووحدات وظيفية تلخص النص في مجموعه
وتتضح أيضاً ، من خلال التحليل المقطعي ، السمات المميزة للنص
ويكفي بعد ذلك التوسع في دراستها وترتيبها في مجموعات استبدالية
Paradigmatique . والمكان أيضاً موجود في كل مكان في النص
ولابد من إبرازه أثناء التحليل ، لكنه يحتاج بعد ذلك إلى تحليل
مستقل ، يبنى خلاله في مجموعات كبرى

ويجب أن يكون تحليل المقاطع تحليلاً مفتوحاً . بمعنى لا يكون
محصراً ، وألا يصدر أحكاماً . ويقوم المخرج بمطابقة اختيار بين الأبيات
المفترحة التي تبرز أثناء التحليل ، ويقدم أبيات جديدة في نص
العرض .

وعن الربط بين المقاطع نقول إنه يمكن أن تكون متتابعة أو
متداخلة في هذه الحالة . لكن ينتهي المقطع ، يجب أن يمر بمقطع آخر
أو مقاطع أخرى قبل أن يلتقي بالمقطع الكبير الذي يليه مطلقاً

الخطوة الأولى . في أي تحليل سيميولوجي . هي إذن تحديد
الوحدات . وتحديد ما في مجال المسرح صعب للغاية . وقد تكون غير
متطابقة حسب ما إذا كنا ننظر إلى النص أم إلى العرض . وهناك عنصر
يتميز للشاغل المسرحي ، هو وجود الممثل وجسم الممثل وصوته البشري
عنصران لا يمكن استبدالهما بشيء آخر . من الطبيعي إذن أن يكون
الممثل ، وما يقوله من كلمات ، الوحدة الأساسية في أي نشاط
مسرحي . وقد يقال ، لأول وهلة ، إن الشخصية هي الوحدة
الأساسية في النص المسرحي . لكن ، لا يمكن بأي حال من
الأحوال ، المطابقة بين الشخصية والممثل خاصة أن الممثل قد
يلعب ، في العرض الواحد ، أدوار عدة شخصيات . بل إن المسرح
المعاصر يجعل عدة ممثلين يقومون أحياناً بدور شخصية واحدة ، في أن
واحد أو على التوالي وبصفة عامة ، يتلاعب الإخراج الحديث بهوية
الشخصية فضلاً عن أن الشخصية تصل إلى بحملتها نماذج ثقيل
وبالتالي ، لا نستطيع أن نجعل منها الوحدة الأساسية في المسرح

إزاء هذا التوضيح ، حاول أ. جرماس Grimas بعد
سورير E. Souriau ، أن يأتى ببعض خبر في أحواله الأخيرة .
وتحدث عن سلسلة من الوحدات اسمها أدوار - الشخصيات
الكلمة لعدم عثورنا على ترجمة دقيقة لكلمة Actant - وتمثل
Acteur ودور Rôle - وشخصية Personnage نجد هذه
الوحدات على مستوى النص ومستوى العرض سواء سواء وهي تعمل
داخل النص المسرحي . ويوجد علاقه بين النص والعرض . ومن
ثم ، يصبح الية العميقة في النص بنية عميقة ل العرض . وحدة بنية
العميقة الواحدة ، في مواد مختلفة ، بنية سطحية متشابهة . وقد كررنا
هدف التحليل السيميولوجي ليس الكشف عن البنية السطحية
وإنما الوقوف على كيفية الانتقال من نص إلى عرض في هذه
القفزة ، يتضح أن النماذج أدوة متباعدة للغاية في دراسة مسرحية . فهي لا
تري فيما به حادثة . وشكلاً موجوداً سلفاً على وجه التحديد

مادامت لتعمل ، على الأقل ، في أسماء الشخصيات ، وفي قائمة توزيع
الأدوار ، ودخل الحوار ، والإشارة إلى المكان . وهكذا يجب عن
هذين السؤالين : من ؟ وأين ؟ أي تشير إلى سياق التواصل ، والظروف
المسوسة التي تمال فيها الكلمات . ومن الإرشادات المسرحية معترج على
الطريقة التي تستخدم بها في العرض . لكنها لا توجد في هذا الأخير في
شكل كلمات .

ويكمن الفرق الأساسي بين نص الحوار والإرشادات المسرحية في
السؤال الذي : من الذي يتكلم ؟ في نص الحوار ، الشخصية هي التي
تتكلم . أما في نص الإرشادات ، فالكاتب نفسه هو الذي يتكلم لكي
يسمى الشخصيات بأسمائها ، ويحدد لها مكاناً وموقفاً تتحدث فيه ،
والأقوال التي يجب أن تنطق بها . كما أنه يشير إلى حركاتها ، وأفعالها ،
بعض البصر عن أقوالها

- ٣ -

يتضح ، من هذه التلمعات السريعة ، أن الدراسة
السيميولوجية حقل واسع للغاية . ومن ثم ، يطرح سؤال
هام . من أين نبدأ ؟

يبدو ، لأول وهلة ، أن تحليل المقاطع Sequences هو
العملية الأساسية في أي تحليل سيميولوجي ، لاعتدائنا تحليل
النص ، وحدة وحدة ، نعالج على أبيات النيات والصور
المرتبطة بها ، والبناء العام للمسرحية . والبحث عن
الوحدات الصغيرة وتحليلها يمكننا من إعادة تكوين الأبيات
العامة للنص . ويتميز تحليل المقاطع باعتدائه على محور التوزيع
axe syntagmatic فهو يشبه إذن القراءة الأفقية التي
يقوم بها المطرح أثناء العرض .

وعندئذ نسمح قطع التحليل للبيئة ، يمكن إعادة بنائها حول
بعض النيات . هكذا تتراكب القراءات المقطعية ، وتصل في آن واحد
عدة شبكات لا يفرق بينها إلا الأولوية التي تعطى لها الجانب أو ذلك ،
أثناء القراءة

عندئذ نقرأ أيضاً نجد أن البنية الأفقية هي أكثر الأسس وضوحاً
وهي مكونة من سلسلة من الأعمال والمعاني . والمقطع مجموعه صغيره
مغلقة من الأعمال والأقوال . وكلما تدخل عصر هام يعمل على تطوير
الأحداث ، انتقالاً من مقطع إلى آخر . وتوجد ، داخل المقطع
براحه ، مدافع صغرى ، هي عبارة عن مجموعات غير متحركة
ولكن تقوم بتحليل أساسه المقاطع ، يجب أن يبدأ بقراءة النص كلمة
كلمة ، ومشهداً مشهداً ، وصلاً وصلاً ، ثم بعد بناءه في شكل أبيات
مقطعية ، بدون أن تأخذ بعين الاعتبار ، بالضرورة ، التقسيم التقليدي
إلى مشاهد . أو فصول . أو لوحات . ونلاحظ عند التحليل أن بعض
الأبيات تبرز أكثر من غيرها . قد يمكن ترتيبها وفقاً لمجموعة معينة من
النيات ، على محور التوزيع . عندئذ ، نستطيع أن ندع جانباً تحليل
المقاطع التفصيلي لكي نتم بتحليل النيات وفقاً للتحليل الزمني
Diachrone وكلما احتاج نص محدود إلى تفسير إصلاحي ، عدنا إلى

المرسل

هو السبب الذي تنشأ عنه إرادة فاعل الفعل وعامياً ما يكون مجرداً وصعب التحديد . وقد يمثل في شيء محدد وشخصية معينة وقد يكون مردوجاً ، أو غير موحود .

المرسل إليه

هذه الرضعة ، مثل سابقتها ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بكل من فاعل الفعل والمفعول . وفيها يمثل السبب الذي يجعل فاعل الفعل يرغب بالمفعول ويدفع نحوه

المساعد والمعارض

المساعد يساعد فاعل الفعل على الحصول على المفعول أما المعارض ، فيحاول أن يمنع فاعل الفعل من بلوغ غايته وقد تمثل هاتان الوظيفتان في كائنات حية ، أو أشياء مجردة ، موجودة أو محالة . وتوجد أنواع عدة من العناصر الفعلية هناك المندرجة لتتضمن : حيث يتعارض ممثلو فاعل الفعل ، والعناصر المتطابقة ، حيث يكون فاعل الفعل واحداً ، بينما يوجد مفعولان مختلفان ، والمندرج للمثالثة ، حيث يوجد فاعلان يمكن استبدال كل منهما بالآخر ، في النموذج الواحد ، والعناصر المتكررة ، حيث يتكرر النموذج الواحد عدة مرات

...

على المسرح ، يدور كل شيء حول الشخصيات وهي فاعلة ومفعولة ، سلبية أو إيجابية . لكنها ، أيا كانت ، محور العرض دائماً . قد توجد مسرحيات قليلة خالية من الشخصيات لكن ، بدد دفق النظر إليها ، وجدنا أن الشخصيات فيها قد استبدلت ببعض الأشياء ، أو الرموز ، أو الدمي ، أو المايكات ، ويقوم المسرح على حدث ، حتى لو كان ثانياً والشخصية هي المحرك الأساسي لأحداث مسرحية وإذا كان من غير الممكن أن تصور مسرحاً بلا شخصيات ، وإذا كان الحدث الدرامي يقوم على الشخصية ، فلا بد من دراستها .

ومعروف اليوم أن المثقفين يرفضون الشخصية بمعناها التقليدي عند الإغريق ، كانت هذه الشخصية لعبة في يد القدر بعد ذلك ، حاولت المسيحية أن تعيد بناءها داخل الوعي وأدّى هيىء البورجوازية إلى بعثها ، فأصبحت كائنات نفسياً مفروسة في الواقع والعالم . أما في العصر الحديث ، فبدأت الأمور تختلط . وكان بيراندللو Pirandello أول من هاجس التقاليد ، لأن شخصيات مسرحياته تتحلل ، ولا توجد في حد ذاتها ، بل توجد من خلال الواقع الذي تعيشه أثناء العرض وفي النص المسرحي ، لا توجد الشخصيات إلا من خلال الكلمات التي تنطق بها ، وما يحريه الكاتب على لسانها ، وما يقوله عنها الآخرون ، والأسطورة التي يحلقها النقاد من حولها .

تصل الشخصية إلينا ، إذن ، من خلال كلامها ، ونصها ، نصه معتوحة ، إذا جاز القول ، إلى أن تتحد شكلها المادي بواسطة الممثل والمخرج . بكلان ما تشتمل عليه الشخصية من عصر ، وعلاقاتها بتفسيرها لها ، لذا ، لا تشبه الشخصية في عرض مشروع

والنموذج الفعل ليس شكلاً ، بل تركيبه Syntaxe قادر على توليد عدد لا حده . من الإمكانيات . وما يمكن أن نحاوله في هذا الصدد هو التوصل إلى تركيب النص المسرحي وخصائصه ، بدون أن نسعى إلى أي شكل ناتج من النموذج يلحل في تاريخ المسرح ، ونحمل معنى معيناً له علاقات بالصراعات الأيديولوجية

ويمكن بناء النموذج الفعل بواسطة الوحدات سالفة الذكر Aclants ، التي لا يمكن أن تكون مطابقة للشخصية . فالفاعل يمكن أن يكون شيئاً مجرداً كالمدنية أو الحرية ، أو شخصية جماعية كالكورس في المسرحيات اليونانية القديمة أو وجود أحد الجيوش ، أو مجموعة من شخصيات . ويمكن أن تقوم الشخصية ببعض الوظائف العقلية Fonctions actuelles ، في آن واحد أو على التوالي . وقد يكون لفاعل غالباً من خشنة المسرح ، في هذه الحالة ، يقتصر وجوده في نص عن حديث الآخرين عنه في مسرحية راسين « أندروماك » ، بدور استبدت عن الاس والزوج المبت هيكتور ، لكنها لا يظهران على خشبة المسرح وكما يقول جريغاس ، « النموذج الفعل استغراب » ، في المقام الأول ، لبنية تركيبية ، إذن ، يطابق الفاعل عنصراً يقوم بوظيفة معينة في لحظة الكبيرة التي يتكون منها النص . وهناك فاعل الفعل Sujet ، والمفعول Objet ، والمرسل إليه Destinataire ، والمعارض Opposant ، والمساعد Adjuvant . وظائف كل هؤلاء واضحة . لكن دور المرسل Destinataire أقل وضوحاً . ونستعلم نكلمتي المرسل والمرسل إليه ، في هذا السياق ، بمعنى مختلفين معاً في عملية التواصل . وصعوبة العثور على مصطلح دقيق هي التي قامتنا إلى هذا التكرار . وبلاحظ أن جريغاس يستبعد دور الحكم Arbitre لدى سنق أن تحدث عنه سوريو . وكثيراً ما يقوم به ، في نموذج جريغاس ، المرسل ، أو فاعل الفعل ، أو المساعد في مسرحية كورفي « اسبد » ، بنعب البيلك في لحظة ما دور الحكم ، ظاهرياً لكنه ، في الواقع ، يقوم على التوالي بدور المرسل - إذ يرمز إلى المدينة أو المجتمع - وللمعارض ، والمساعد ، بالنسبة للأعمال التي يقوم بها اسطل رودريغ

فاعل الفعل

فاعل يقوم بفعل معين للمؤرخ هدف ما هو المفعول . ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بذلك المفعول . وفاعل الفعل لابد أن يكون إنساناً أو كائناً حياً لأن الشيء مجرد لا يستطيع أن يقوم بأي فعل ، اللهم إلا إذا كان محسداً وقد يكون الفاعل جماعة أو فرداً . وهذه الوظيفة لا علاقة لها بأهمية من يقوم بها أو من يقومون بها ، في النص . وقد لا يتحمل فاعل فعل في النص مباشرة

المفعول

ترتبط الرغبة Désire به وبين فاعل الفعل والرغبة هي التي تحرك الأحداث . وقد يكون المفعول كائناً حياً أم لا ، وفرداً أو جماعة . ويمكن أن يوجد مفعولان مختلفان تحت الصراع عن محاربة كل منهما للآخر

الشخصية الموجودة في النص إلا قليلاً . فضلاً عن أن قراءة النص المسرحي لا يمكن أن ترجع إلى الوراثة . وبالرغم من شيوع تكبير الإنسان ، لا يمكن أن نقيم هذه الشخصية المادية كما لو كانت إنساناً حقيقياً . فهي ليست سوى خلق فني لا وجود له إلا على المسرح ، ويرتبط وجوده بإرادة الممثلين . باختصار ، للشخصية المسرحية مجموعة من السمات المميزة ، تقوم بوظيفة معينة ، ويجري على لسانها كلام معين ، وتتحرك في مكان معين .

لكل شخصية مسرحية سمات مميزة ، أولها أنها لا توجد منفردة إلا في القليل النادر . فوجودها على علاقة وثيقة بوجود شخصيات أخرى . أو صورة أخرى منها في مسرحية بيكيت ، والشريط الأخير ، نجد كرات وهوته المسجل على آلة تسجيل . وغزل الشخصية قد يجعلها أقرب إلى شخصية الرواية . ولا تمتنع الشخصيات بدات الخواص . الشيء الوحيد المشترك بينها هو قيامها جميعاً ببعض الوظائف ، وكونها عناصر مكونة لعلاقة ما . ولا يعني هذا أن كل الممثلين شخصيات ، فالممثل قد يشير إلى فكرة ، أو عاطفة ، أو سلطة : الحرية ، الحب ، الدولة ، الخ ... ويمكن تنظيم الشخصيات في مجموعات من الممثلين ، والبدا بالظفر في أوجه الشبه أو الاختلاف بينها . لذا ، يمكن تحليل مجموعات ثلاث : السمات أو الملامح الخارجية ، والانتماء إلى بعض المجموعات الاستبدالية ، والأقوال .

عادة ما نذكر الإشارة إلى الملامح الخارجية مبكرة . هذا استقراء ثمة واضحة في النص . وسند المثل هذا النص بحسده وشخصيته ويمكن نجس الشخصيات في مجموعات كبيرة ، عند داخلها نفسيات صغرى . التي هامة ، تشير إلى عدة شخصيات يمكن إدراجها تحت يد واحد . أما دراسة المسرحية ، فتشتمل بواسطة عدة شخصيات متشابهة ومن الطبيعي ألا توجد حقيقة دنية في كلمات الشخصيات . لأن معنى الرسالة يوجد في الظروف التي تعان فيها الكلمات أكثر مما يوجد في الكلمات ذاتها . وتحليل السيميولوجي للقول Discours يسير في نفس الاتجاه الذي يسير فيه اتجاه السيميولوجية الأخرى . فهو يبحث عن لأسس في سطح برهان . يربط بين العرض المسرحي ، أي رسالته الخاصة ، وبين مجموع الشخصيات مصدره هو الظروف التي يتم فيها هذا القول . وعندما نحلل القول ، لابد من مراعاة بعض المعطيات القول من مكانا شخصيته . بل يساق إلى سم فيه . وعند سياق القول في إرشادات مسرحية . وننذلك المسرحية ، والأفراضات الأدبيولوجية خاصة ما يصير لابد من ترتيب هذه المعطيات والتحقق مما إذا كان القول برعه ثم لا في الواقع . تكون الإجابة على هذا السؤال قد جاءت طرد . سحيلي ، خاصة في التحليل الزمني القائم على المقاطع . وسنعلق في هذا ، وثيق الأساسية ومحاولة ترتيبها . يمكن بعد ذلك أن نرى كيف أن هذه الأفعال وأحداثها على جميع الشخصيات أو

يشير النص إلى هذا المكان والعرض ليس سوى تجسيد للأماكن والأشياء الموجودة في النص المسرحي . لكن هذا التجسيد حركي حتماً . حيث لا يمكن تصوير كل ألية النص كشعبة تصويراً مادياً . فالمرح يختار إحدى الإمكانات المقدمة له ، ويبعث واحدة أو أكثر من الألية التي يجدها في متناول يده . وقد يتجاهل الألية الموجودة بكل بساطة ، ويكون انطلاقاً من النص ألية جديدة ، يتحقق ورغبته في التحديد عندئذ ، قد يعرض النص المسرحي للنشوية ، ويختصر أسسته سر والتعطي .

ونص العرض أصغر من نص المؤلف ، من حيث أسسه . كما أنها تتعلق باللغات المستخدمة للتعبير عن هذه الألية . أي أن نص العرض أصغر بكثير من نص المؤلف . نص العرض مكون من عدة لغات تعمل في آن واحد ، وقد تكون متوالية ، أو متراكمة ، أو يفسر بعضها معنى النص الآخر (الموسيقى التصويرية مثلاً) .

حقاً إن تحليل كل واحدة من هذه اللغات على حدة يبدو معتلاً . لكن هذا التحج لابد منه للوقوف على الطابع الخاص والتمييزي لكل منها . وعند الانتهاء من عملية التحليل هذه ، يتبادر بين اللغات في مجموعها ، ويجري البحث حول الطريقة التي تعمل بها مجموعة .

وتحليل النص المسرحي أمر يسير إلى حد ما ، لأنه لا يمكن أن يُقرأ وفقاً لمعيار الاستبدال أو تحديد التشريح . كما يمكن الرجوع به إلى التفاصيل إذا ما شأها الإيهام واللبس . لكن الأمر يختلف باختلاف واللغة لنص العرض . أمام هذا النص نجد اللغة تتسبب في نفس الموقف الذي يوجد فيه المخرج . فتناول هذا لابد أن يكون آتياً . والتوقف فيه مستحيل ، وكذا العدد إلى الوجود . والله يحصيه للعرض ، إذا جاز الأمر . ولا غلظت السدة على النحج . فضلاً عن أنه يرى واعياً بعض عناصر العرض ، وبدلاً من أن لا يصور عناصر أخرى . أما باقي العناصر ، فهذه من كلياته .

كيف نشأت إذن اللحظة المسرحية ؟ كيف يوقعه حكم . يمكن من تحليلها تحليلاً حاداً ؟ لا شك أن نص العرض ليس متحركاً . فضلاً عن أنه متغير . بمعنى أن كل عرض يمثل سادته . لا يشهد سادته . وكذا . نجد الناقد نفسه أمام عدة صعوبات لا يمكن حلها . فليس النص في مجموعة أمر مستحيل . لابد أن يكون له دأبه في معطى ولحظة ما . والوسائل الفنية المستخدمة في تثبيت اللحظة المسرحية ليست فعالة كما هي الكفاءة . والكتابة . فبعد أن تمسك المسرحيين على السواء . والفيلم والصورة هما أعاد كنهيه عن بعد . كيف المسرحي . تسجيل الصوت عادة ما يكون مفصلاً عن الصورة . والملاحظات التي يدونها الناقد أثناء العرض عابثاً ما يكون . فالفصل بينهما . خاصة عندما في العرض . الاعمال مثلاً . لا تقل الجس .

ويشتمل المكان للشار إليه في النص المسرحي على كل عناصر العرض . اللغات المسرحية المختلفة تعكس الحياة في هذا المكان ، مادام أننا نأكل المكان ، لابد وأن يكون معاً للعرض المسرحي . كما ينبغي أن تكون الوحدة لهذا العرض إلى أربع وثلاث . حقه المسرح . الخطوات المتعددة على كاسح الأنصاف . وحسه

على عكس الزاوية . تحتاج النص المسرحي إلى مكان حقيقي لكي يحرك . أي حيز الحدود . وفي مكان العرض . توجد الأشياء والشخصيات (الممثلون) حركاتها وحركاتها ، والأصوات . الخ

المسرح الإيطالية ذات الخواص الثلاثة

- خشبة المسرح للتعريف عليها غير المعطاة كالمسرح الإغريقي الذي كان يقدم عروضه في الهواء الطلق.
- خشبة المسرح غير المتعارف عليها ، ذات المعطاء الوظيفي : المسرح الدائري ، مسرح القهوة .. الخ
- خشبة المسرح غير المتعارف عليها والمخفية من المعطاء مسرح الشارع .

وبحلول المسارح دائماً أن ثلاث برع المسرحيات التي كتبت في العصر الذي بيت فيه هناك ، مثلاً ، ملائمة تامة بين المسرح الأليساندري والمسرحيات التي كتبت في ذلك العصر إحد ، قد نشأ خلاف إحد ما عُرضت مسرحيات فترة معينة في مكان يرجع إنشاؤه إلى عصر آخر . لكن البعض يرى أن هذا الخلاف غير ضروري فالنص المسرحي يستطيع أن يتكيف مع المكان الذي يعرض عليه . ومن جهة أخرى ، أي مكان يمكن أن يعد حيث يلائم هذا النوع من المسرحيات وذلك .

ولا يؤثر المكان الذي يُقدم عليه العرض المسرحي على أبنية اللغات المسرحية بقدر ما يؤثر على العلاقة بين العرض والجمهور . فإذا كان مكان العرض مكاناً اجتماعياً ، إلى درجة كبيرة ، ذهب إليه المتفرجون بعد مراجعتهم ببعض التقاليد الخاصة بالنيلس والعلاقات الاجتماعية في حين يتنقل مسرح الشارع ، على عكس ذلك ، إلى حيث يوجد المتفرجون . ومن ثم يحضن بعض تقاليد الراحة التي كانت شائعة أثناء باغفوس . وقد كان الفصل بين خشبة المسرح والصالة كبيراً . يولف لاتصال بين المثالي والجمهور . وإذا كان هذا الفصل غير موحود ، استطاع المتفرج أن يدخل في العرض ذاته ، وخاصة على مستوى الأداء . وكثير المسرح أو صغره يؤثر بدرجة قد تكثر أو تقل على المتلقي ويختلف نوع التواصل باختلاف المكان الذي يجلس فيه المتفرج . فربه من المثاليين أو بعده عنهم ، علاقة المكان الذي يجلس فيه قدرته على السمع والرؤية ، اتساع للمسرح أو ضيقه . الخ ... أياً كان الحال . لا يمكن أن يكون مكان العرض « مريباً » فهو يشير بطريقة أو بأخرى ، إلى النص ، والعرض والطريقة التي يجب أن يقرأ بها المسرح .

على سبيل المثال ، عندما انتقل المخرج الإنجليزي بيتر بروك P Brook إلى باريس ، اختار مسرحاً في حي شبه شعبي ، وكان المسرح في حاجة إلى بعض الإصلاحات لكنه لم يحاول حتى إعادة حلاء حدران ، فبرالت بالتالي الرخايف المذهبة التي طافا تخرت بها صالات العرض ذات الخشبة الإيطالية . وأزال «سبا» ، وبفائدة استقيدية (جويل) المكسوة بالجلد الأحمر ، واستبدلها «الدكت» الخشبي لمصروعه في شكل نصف دائرة متدرجة تكاد تتصل خشبة المسرح التي أصبحت في مستوى الأرض تقريباً . لهذا ، يصدم المتفرج عندما يدخل هذه القاعة لأول مرة ، خاصة إذا ما عرف أن الذي تعرض عليها مخرج كبير مثل بيتر بروك . وعندما عرض بولندي كاتوز T Kantor - بمرحاً واحداً من أكبر المخرجين

الأوروبيين - ثاق مسرحياته العالمية «ويلوبول» Welopore على هذا المسرح ، لم يُحَلْ أية تعديلات عليه ، بل اكتفى بتحديد المساحة التي تدور عليها الأحداث حسب . هكذا حرص المكان علاقة جديدة بين العرض والمتفرجين الذين قطعوا صلتهم ببعض التقاليد الراسخة خاصة طريقة الجلوس . ولعل الشيء الهام الذي يلعبه الطر في هذا العرض هو تواجد المخرج معه على خشبة المسرح ، بين المثاليين ، منذ اللحظة التي يبدأ فيها العرض حتى ينتهي ، وكأنه قائد أوركسترا يوجه العازفين ويقودهم

وفي مكان العرض المسرحي ، تتكلم لغات يمكن فهمها إلى مجموعتين : العناصر المرئية ، والعناصر السمعية

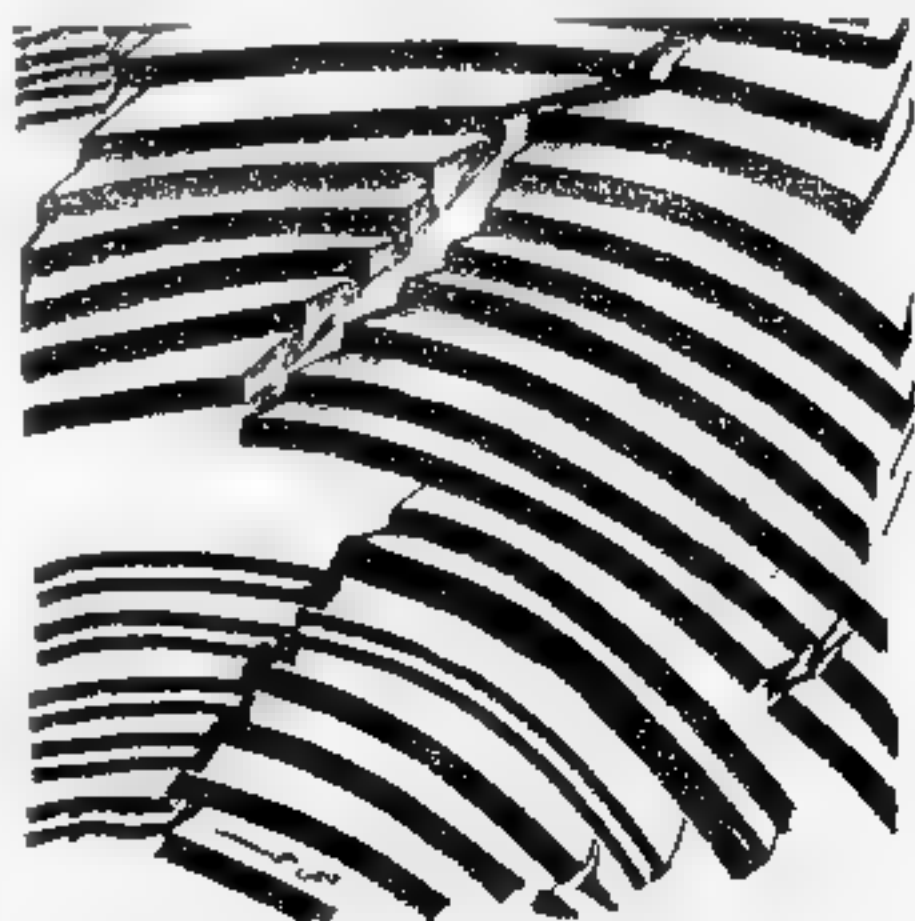
والديكور هو أول العناصر المرئية . أحياناً ، يحاول هذا الديكور تغيير المكان الثابت مثلاً . يمكن أن تحق خشبة المسرح الإيطالية وراء ديكور حديث يحاول أن يعيد النظر في العلاقة بين العرض والمتفرج وعندما يوضع الديكور في مكان العرض ، فإنه يساعد على فهم ذلك العرض . هكذا تصبح وظيفة عملية أكثرها جمالية . فهو يحدد مكان الأحداث - بيت في غابة - ، وزمانها - مساء بها نجوم - ، والحر العام الذي يسود المسرحية - اليوم القاعة - ، وزلية المخرج . ويمكن أن تعدد أنواع الديكور ، قد يكون الديكور ذا أبعاد ثلاثة - بيت - ، أو لوحة مرسومة ، أو مجموعة من المواد المثابة - زجاج ، قماش الخ ... ، وأياً كان نوعه فإنه يقوم أساساً بنفس الوظيفة التي تقوم بها الصورة . ويمكن ، لدراسة الديكور ، استخدام النتائج التي توصلت إليها سيولوجيا الرسم والتصوير . علاوة على ذلك ، يلعب الديكور ، في كثير من الأحيان ، دور الصورة الإعلانية . فدوره وظيفي في المقام الأول . وغالباً ما يُحمل بالمعاني التي يمكن قراءتها بسهولة داخل المجتمع الذي يوضع من أجله وثقافة ذلك المجتمع . والمعاني العديدة التي يشتمل عليها الديكور تؤكد وتكررها لغات العرض الأخرى - تماماً كما نُثبت معاني الصورة الاعلانية بالنص الذي يصحبها - ، وقد تعرضها ، أو تغيبها ولكل عنصر من العناصر المكونة للديكور أهميته . سواء كان خاصاً بالشكل ، أم بالمادة ، واللون .

والإضاءة عنصر هام من عناصر العرض . وإذا أصبحت إلى بناء خشبة المسرح ، أثرت عليها تأثيراً مباشراً . فالإضاءة يمكن أن تفصل المسرح عن الصالة . وإذا ما أضى المسرح كله ، أعاد زمان العرض إلى زمان المتفرج وكسر الإيثار المسرحي . والإضاءة عنصر من عناصر الديكور أيضاً . فهي تُستخدم أحياناً لإبراز جزء من الديكور ، ديكور آخره الأخرى في الظلام . وهكذا يستطيع أن يفسم مكان كما أسبق نصي على الديكور حوا عاماً الليل/السيار ، الشمس/البحر الخارج/الدخل ويمكن أن ترمز إلى بعض مجالات النص وتؤكد ما وأحياناً على الإضاءة على الديكور وسعيه تذكراً . وكما يبر هذا الجزء من الديكور أو ذلك ، تساعد الإضاءة المش ، بمره عر ، في لمس أو إبرازها لحركة من حركاته . الخ

وتحليل الأشياء جزء من تحليل الديكور ، لأن الأشياء عادة ما تكون عناصر الديكور . مثلاً ذلك السرير في غرفة النوم . ،

تتحرك الشخصية على المسرح ، وسط الديكور وجسم الممثل كما قلنا ، بيد الثغرات الدلالية التي يغتريها النص . ويؤثر شكل الممثل تأثيراً واضحاً على الشخصية مثلاً : إذا قام بدور فيجارو ، في مسرحية بومارشيه «درواح فيجارو» شاب رشيق ، اختلفت دلالاته عن دلالات بيجارو إذا ما قام بالدور رجل قاصح مائل إلى البدهية وهكذا يلعب تمازجاً بين الأدوار الخطية والأدوار غير الخطية . حسب ما إذا كان شكل الممثل ينمق مع الصورة النمطية التي رُسمت له الدور أو دلت أو اختلفت عنها . وبذلك بسهولة أن شكل الممثل . وشبكة الدلالات التي يحملها يستلزمان أن يحددنا أبنية العرض ، وأن يوجهها وجهة معينة عن الدور . ولرعا اكتسبت مريداً من الفراء والنعالي نتيجة لذلك . كما تتأثر العلاقة بين شكل الممثل والشخصية بطريقة التمثيل والأداء . فالممثل الذي يقوم بدور في إحدى مسرحيات برحت يكون أكثر استقلالاً عن الشخصية بالنسبة إلى زميله الذي يقوم بدور في إحدى المسرحيات التي يطلب عليها الطابع النمسي . واستبعاد الاتحاد الداني مع شخصية يعني البحث عن طريقة أداء خارج نطاق تعاليد المسرح البورجوازي . هــ : لا يصبح لشكل الممثل أهمية قصوى ، لأن هذا الشكل من يظهر إلا واحدة من إمكانيات التعبير لعدد من المعاني مادية واحدة من خصائص العرض المسرحي لكن . بعض الأشكال المسرحية تسدل بللمثل أشياء أخرى كالدمي والمانيكا . وفي مسرح كاتنر . يوجد إلى جانب كل شخصية تقريباً ما يمكن هو صورة ظل الأصل من شكلها وملبسها . واستخدام هذا المانيكا للتحديد دائم معنى عميقاً فأغلب الشخصيات التي يصورها كاتنر شخصيات مبهمة نبعث أثناء العرض نوعاً من الحظوظ منه ، وكثيراً ما يشير المانيكا إلى الصورة المنة من الشخصية الحية ومن ثم ، نتأكد معنى الموت ، مادم المانيكا صرنا حادثة ، ونقسم المسرحية في كاملها إلى حواجز على الحياة وعالم الموت . وهكذا يبرحنا الممثل دائماً في مكان . في الحشد المرمي

أو بتدليله لكل ساطة السرير على مسرح خال من أى إيجاء
بماكد ووضع كبر الأشياء المشار إليها في النص على المسرح أمر
متحمل فالأشياء التي توضع على حشوة المسرح هي فقط العناصر
المحصورة مادياً - جسم اسفل - الأرياء - ، لا الأشياء المشار إليها
للكلمة وللأشياء الطبيعية في الحياة اليومية معنى لا يتعدى فائدتها ،
فما بدو لكنها تكتسب بعداً آخر وتزداد دلالة عندما تصبح جزءاً من
الرسالة المسرحية وللأشياء لأجوده عن الحياة اليومية أنية ثلاثة
معناه لأصل ، ونظام مدى تدخل فيه ، ومعانيها المسرحية وقد
تكون هذه الأحياء مادة للرمز أو الاستعارة أو الكناية . يتكون الرمز من
عنصرين الشيء ومعناه الثقافي ، وهو اجتماعي الطابع إلى حد كبير .
أما الاستعارة فلدات عناصر ثلاثة : التقريب بين عنصرين ، بالإضافة
إلى المعنى الذي يصحبها . والكناية تربط بين عنصرين متجاورين
الشيء والعنصر . المعطف الملكي والملك ، باقة الورد والحب ، الخ
ونلاحظ أن الشيء النافع - الكرسي مثلاً - في الحياة يكثر أن يصبح
رمزياً نعتاً على المسرح ، مثال ذلك الكرسي في مسرحية بونسكو التي
تعمل هذا الاسم علاوة على ذلك ، قد تضيف مادة الشيء بعض
المعاني الإضافية إلى الرمز ، هكذا يمكن أن يشير التاج الباحث إلى
الملكية المنهية وإذا كان حجم ذلك التاج كبيراً ، وكان مصقولاً
ورقياً كرون ، أصبح معناه سحرية من الملك وكثيراً ما يحدث أن
تغير وصفه لأشياء أثناء العرض قد يتحول السلم إلى حصر مثلاً وإذا
كانت لأشياء تقوم بوظيفة معية في رسالة المسرحية ، فهذا لا يعني أن
وصفها هذه شبه وطرفة البعثة فكثيراً ما يتعلق المعنى المصاحب على
لمعنى الاصطلاحى . هذا ولا تنسئ الأشياء إلى سائر الخصائص التي يمكن
الحديث عن لغة خاصة بها لكن ، للعرض المسرحي أنيته الخاصة
لتي نجد الأشياء مكاناً فيها ، سواء قامت هذه الأشياء بوظائف
مفردة ، أم ذات بوظائف متواربة لأنيته الديكور والممثلين ومن ثم ،
تصبح الأشياء جزءاً أساسياً في بناء العام للعرض ، أي بناء أو تشق
عنه كمنه لغة ، وإنما تقوم بوظيفة اللغة





وهناك فئتان من الحركات

(أ) حركات ذات طابع وظيفي - شرب كوب من الماء - لها ما يبررها على خشبة المسرح

(ب) حركات تعبيرية تتخذ هذه الحركات قيمة مجزية ، كما هو الحال في أية لغة . وتنقسم الحركات التعبيرية إلى عدة أنواع ، منها الحركات التي لا تصحبها كلمات . هذه الحركات اصطلاحية ، أي معطية على مستوى التواصل : هز الكتفين ، حي الرأس ، إلخ ... أو تصويرية . وأحياناً ، توجد علاقة بين الحركة والشئ المعبر عنه : مثال ذلك : حركة اليد والأصابع التي تصور المسلس . وقد تكون هذه الحركات رمزية ، وعندئذ ، يُصاف إليها معنى يتجاوز معناها الوظيفي . شرب كوب الماء للإشارة إلى ماء الحياة ، الانحناء للتعجب . وهناك حركات تصحبها كلمات ، وهي إما تكلمية - عندئذ تكون استمراراً للكلمة ؛ مثلاً يقول شخص : فضل وبشير إلى مقعد اجلس ، - إما تكرارية ؛ في هذه الحالة ، يكون للحركات نفس معنى الكلمات ، وتقتصر وظيفتها على التأكيد .

وتتوقف تحركات الممثل على المساحة التي يشغلها المتفرجون ، المكان الذي يفرضه شكل خشبة المسرح ، والتذكير ، ولأشياء ، وجود الشخصيات الأخرى

يفصل المسرح البورجوازي بين خشبة المسرح والمساحة فصلاً تاماً أما في المسرح للعاصر ، فيستطيع الممثل أن يتحرك في المساحة المخصصة عادة للجمهور . هكذا تقصر المسافة بين الممثل والمفرج ، ويتسع مكان العرض . وسواء ضاق هذا المكان أو اتسع ، فهو يفرض حدوده على تحركات الممثل . وعادة ما يحدد المؤلف تحركات كل شخصية في النص المكتوب . وهذه بعض الأسئلة التي يمكن أن تطرح عند تحليل تحركات الشخصيات والممثلين : من يتجه إلى من ؟ من يذهب إلى ؟ هل تتم التحركات وسط مكان العرض أم عند حدوده ؟ هل يتحرك الممثل في خط مستقيم أم لا ؟ وحركاته مباشرة أم متقطعة ؟ لرسم الإجابة التصويرية على هذه الأسئلة جغرافيا المكان الذي تشغله كل شخصية . ويوجد اليوم علم *La proxémique* يدرس المسافات ومعانيها وقوانينها . فالمسافة التي تفصل بين شخصين لها قيمة اجتماعية كبرى . عن سبيل المثال ، قد يشعر الأمريكي بالضيق إذا ما اقترب منه عربي كثيراً وتحديد المسافات الاصطلاحية داخل إحدى الثقافات يدل على معنى معين . الاستطالة ، الهدوء ، اللامبالاة ، إلخ . المسافة إذن دلالة للعلاقة التي تربط بين شخصيتين وهنا نجد ستة بسيطة اصطلاحية وغير معقدة

يفجر العرض النص المكتوب . والكلام ليس سوى جانب من اللغات المسرحية المتعددة . وهو بلا شك يحتل مكانة هامة لعامة المسرح والكلمة وسيلة اتصال غنية جداً ، يمكن أن نلهم أنفسنا اللغات المسرحية الأخرى . علاوة على أن التمثال قد عرف عن حديث التفصيل عن الأحداث الماضية ، ولحقائق الوجود خارج المسرح . والشروعات المستقبلية ، وكلها أمور يصعب التعبير عنها بلغة أخرى

يحيى شخصية الممثل ، ويريد من الطابع المسرحي للعرض وفي أوروبا ، لا يُعد المكيح سمة كما هو الحال في المسرح الصيني أو الياباني . والقناع لا يوجد أيضاً في المسرح الأوروبي ، في حين كان شائعاً في المسرح الإغريقي القديم والكوميديا دي لارتد حيث كان يرمز إلى شخصية معطية أو طابع معين . وإذا كان بعض المخرجين المحدثين يستخدمون القناع ، فهم غالباً ما يفعلون ذلك دليلاً على العودة إلى تراث القديم ، وماضي ثقافي معين . ويعتبر القناع عامة عنصراً هاماً يساعد على مسرحية العرض . ولقد توصل بعض المخرجين المحدثين إلى أقنعة جديدة ثلاثية حراًصاً بعضها . ولكن وضع هذه الأقنعة هو نفس وضع مكيح ، فهي لا تُعد سمة خارج العرض الذي توجد فيه

يرتبط الممثل بالتذكير عن طريق الزم ، ويتحرك في الفضاء المسرحي . وتنتمي حركاته إلى أنواع ثلاثة : حركات الوجه ، حركات الجسم ، التحركات . فإذا كان المسرح الحديث لا يستخدم القناع إلا قليلاً ، فهو يكثر من استخدام حركات الوجه . والوجه البشري هو وضع القدرة على التواصل بين البشر . فهو يوصل ويستقبل المعلومات البشرية كاملة . وحركات الوجه ، شأنها شأن اللغة ، تقليد اجتماعي في قوانينه ، ويلهمه أفراد المجتمع الواحد بدرجاته قد تكثر أو تقل . حتى إذا كانت دراسة حركات الوجه تفضي إلى نتائج هامة ، فلا ينبغي أن ننسى أنها تكرار للكلمات والحركات . في الحياة اليومية ، تعتبر حركات الوجه ممارسة اجتماعية تكاد تكون قلية . أما في المسرح ، فنستخدم عمداً . وتصبح أداة للتعبير عن إحساس ، أو عاطفة ، أو أحداث الرمعي . وعادة ما يفهم المخرج هذه الرسالة التي يبعث بها للممثل . وإلى جانب حركات الوجه الطبيعية ، توجد حركات رمزية تلجأ إلى المبالغة لكي تحدث الأثر المطلوب . وكثيراً ما نجدها في « الفارس » و« البيرك »

لح

لما حركات الجسم . فننظر - شأنها شأن حركات الوجه - ارتباطاً وثيقاً مع سمة معينة . وقد كانت لها بعض الخصائص وهي جماعة الطابع ، وحدتها ، وإيقاعها ، اصطلاحية ، في مادي ، الأمر ، كانت الحركات على علاوة ونقطة بالحياة العملية ، إلا أن هذه علاقتها هامة شيئاً فشيئاً . وقمة الحركات على خشبة المسرح مختلف عن قسمها في الحياة اليومية . ونقرأ هذه الحركات على أنها رسائل ويجب أن يلحظها المتفرجون في الحياة اليومية . ونظراً لوضعها الخاص ، كثيراً ما نأج مع بعضها لكي نقرر إلى مخرج . ولا يهم أن يعرف ما إذا كانت حركات ذات بناء لغوي أم لا . المهم هو أن من كيف تعمل بأمانة سمات المسرحية الأخرى ، الكلمة المنطوقة ، وحركات الوجه

والتحركات

يمكن أن تؤكد أن علم العلامات قابل للتطبيق على المادة المسرحية ، نساء كانت أم عرضاً . لكن هذا لا يعنى أن المسرح يمكن أن يعالج معالجة اللغات الطبيعية ، وأن هذا التطبيق أنى ثماره حتى الآن وإذا كانت النظرية قد خطت إلى الأمام ، إلا أن التطبيق مازال يقتصر على بعض المحاولات . ولعل في هذا الموقف ما يفسر الطابع النظري لهذه الكلمات . أما التطبيق على نص بعينه ، فيمكن أن يكون مادة مقال آخر

وبعمل الكلام في المسرح في عطف متواتر مع بعض اللغات المساعدة حركات الوجه ، والجسم ، الخ . . . ترى هذه اللغات الكلام . وتكمله . ونجد من تعدد معانيه والبطق هو اللغة المساعدة التي لا يمكن فصلها عن الكلام . فهو الذي يعث الحياة في الكلمات ، ويررها أو يحياها ويصيف - عن طريق مبرات الصوت - معلومات إلى النص وسطق وطبعة ذهنية - تقديم بعض المعلومات المرصوعة - أو تعريته - بمبر المتكلم - أو تعبيرية التعبير عن الأحداث وانعوط

وعندما تدخل للموسيقى والأصوات مجال العرض ، تكرر لغات مسرحية أخرى . ونادراً ما تكون الموسيقى والأصوات لغة مستقلة قد تكون الموسيقى كلاسيكية أو حديثة ، معروفة أو غير معروفة ، عرف أو غناء ، الخ . . . قد تصاحب العرض كله أو تتداخل به بصفة استثنائية . وأياً كان الحال ، فإن وجودها أو عدمه له دلالة . ولابد من أخذها في الاعتبار عند التحليل السيميولوجي . ونقوم الأصوات بوظيفة مماثلة لوظيفة الموسيقى . إذ يمكن أن تخلق الديكور - أصوات تدل على مباءة عمرى أو جوى - ، أو المكان - الصدى ، الصوت البعيد - ، أو الجو العام - صحت ، بكاء ، رعد - ، كما يمكن أن تبرز الكسبة ، أو الحدث ، أو الشخصية . وتتشكل في الموسيقى والأصوات لغة سمعية يمكن أن تفرحم إلى لغات أخرى



• مراجع البحث

- Patrice Pavis «Problèmes de sémiologie théâtrale» Canada, Québec, 1976.
 Anna UBERSFELD «Lire le théâtre» Paris, Editions sociales, 1978.
 Pierre LARTHOMAS «Le Langage dramatique» Paris, A. Colin 1972.
 A. J. GREIMAS «Sémiotique structurale» Paris, Larousse 1966.
 A. HELBO «Sémiologie de la représentation», Ed. Complexe, 1975

...

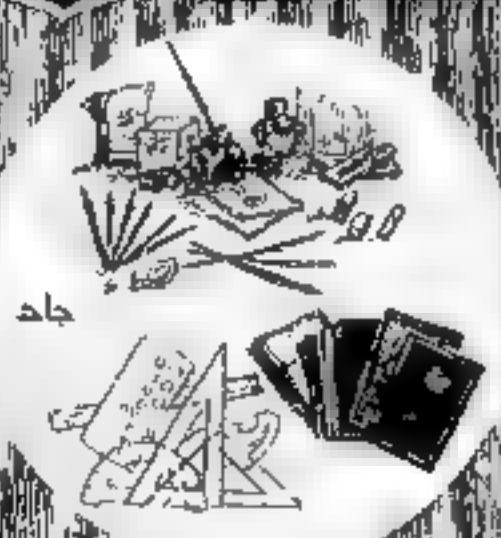


الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية رومي

أغائز على كائن الإنتاج ثلثه سنوات متتالية

توزيع مختلف الأصناف الآتية
 وبالأسماء الرسمية ومن أجود الأصناف

يسرها
 أن تعلن
 عن



فروع الشركة

- فرع امتاندر ستينري ، بين عبد القادر شريف .
- فرع جمان : بين الورقة الجدية المنفرد من قمار النيل
- فرع الجيزة : شارع حراز
- فرع ناصيفيان : ناصية تانوس شريف و ٢٦ يوليو
- بنود فرع الشركة بالخاوطان :
- الإسكندرية - الوجهة القلبي - الوجهة البحرية

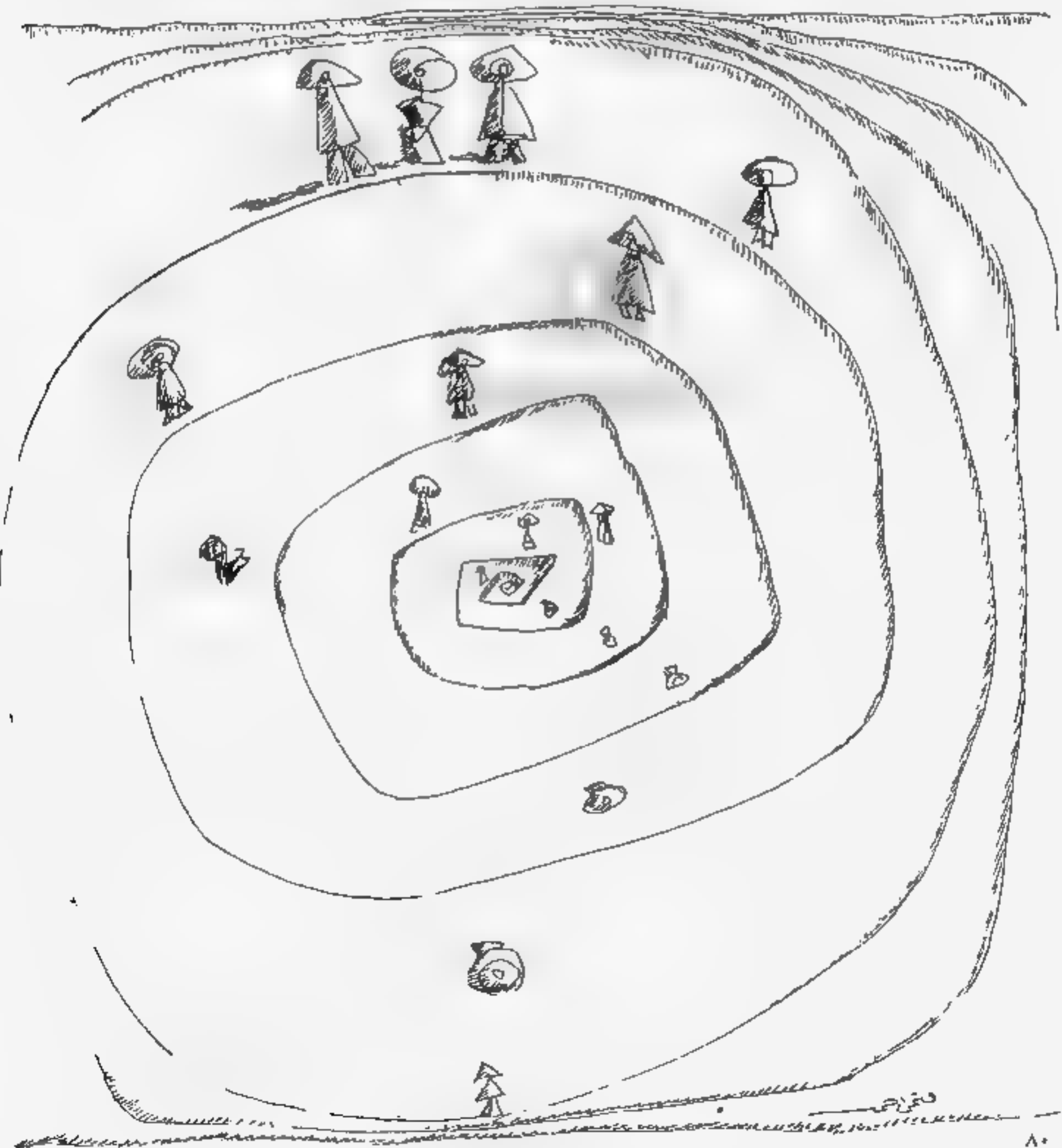
- تليفون ٢٢٢٢ برصة لوكس - التسليم فوراً .
- مراد مكتب وجمال - التسليم فوراً .
- اثبات مكانه حربية وفرد حربية .
- كشول حروار واداء كتابية ولقضية .
- ورقة طلب ورسم .
- ورقة كتابية وطباعة .
- أقلام حبر حاتم ورصاص .
- حبر وصفت الفاخر .
- المستجاء الورقية المتلفة بلوك ثورت
- ظروف - أجنحة - طبع تجاري . الخ .

القاهرة : ٣٠ شريف ت : ٧٤٦٤٣ : ٧٤٦٤٣٨ : ٧٤٦٤٣٨
 الإسكندرية : ٦ شريف ت : ٨٠٣٧٨٢ : ٧٤٦٤٣٨

عجبة الأرض

القرصان ، مير فرانسيس دويك ، مدينة ريو انشا في القرن السادس عشر
دعوت الجدة الكبرى لأورسولا أنجواران عند دوت سوايس وانطقف
المدافع ، وبلغ بها الفخر أن فقدت أعصابها فجلست في أبود موفد
مشعل ، واكتسح القرية إعصار حقق بيوه سمر الرزء ، فقد
«أصحت مكدنو روعة مجعه من أعما والحطام شير درمائها ذلك
العقاب الإلهي المذكور في الكتاب المقدس . . .» أرياح التي وردت
في النبوة والتي سوف يحو مكدنو من وجه الأرض «

إب دويه مائه عام من العزلة تروى تاريخ حياة قرية مكدنو وعائلته
موسيا . . . ماله عام تمتد نومها الخيالية إلى الماضي فتصل بأساطير ما
قبل التاريخ وتنتج . . . «كبت مكدنو قرية مية على صغاف سمر
بحرى مياهه الشفافة فوق قاع من صحور بدبعة ، بيضاء هائلة الحرم ،
كأنها من صائر من عصر ما قبل التاريخ» (٢) . لقد كان العالم عندئذ
وحد وليد حتى أن أشياء كثيرة كان يعورها الاسم ومن ثم كان ينفى
الإثارة إليها بالإصبع « ، كما كان التاريخ يختلط بالخرافة «عندما هاجم



أركاديو ميلا إلا أن بحث الحياة في خطوات المتجولة في حجرة الدراسة «بعد سنوات» وعلى فراش الموت، لم يستطع أوريليو الثاني إلا أن يذكر ذلك النساء المطر من شهر يونيو «بعد سنوات طويلة كان هناك من يزال يؤكد أن الخرس الذكي» «بعد شهر قليلة عندما حل موت أو، بنافو الثاني، كان عليه أن يتذكرها»

إن الوظيفة الأولية لثورات عجلة الزمن - معها صغرت أو كبرت - هي أن تكشف في بداية دورة الحياة عن مآلتها، بحيث تجعل الحاضر مدركا على نحو ما سيكون عليه في المستقبل - فيزي الحاضر - بذلك - باعتباره حدثا عاصيا. ويعتمد هذا المنظور على الذاكرة، ولذلك يحمل أغلب التوقعات إلى لحظات موت البشر (إعدام أركاديو، عذاب أوريليو الثاني) وترتبط ارتباطا خاصا بالذكريات المركبة التي تتشكل في ذاكرة رجل يموت، فتصبح له أن يلوح - في لحظة واحدة - الوقائع الحاسمة من حياته.

ومن أبرز الأمثلة على تلك اللحظات لحظة إعدام الكولونيل أوريليو، رغم توقف تعيد الحكم في اللحظة الأخيرة وصدور العفو عنه - ليعيش بعد ذلك حتى يبلغ الشيخوخة - ولا يعد هذا الموقف مثالا على سحرية جارتيا ماركيز التي يلجأ إليها كثيرا، خصوصا عندما يهين الكاتب لحادثة موت لا تقع. والواقع أن الكولونيل يتحول إلى مجرد حطام، ويظل كذلك بعد محاولته الانتحار - ذلك لأن حكم لإعدام كان بمثابة خاتمة لإجرائاته ونحطها لأسطوره. وهكذا فإن موت أوريليو (الذي رغم عدم تحققه - يصلح لتقديم سلسلة أخرى من الموت الذي يتحقق فعلا - أي موت أركاديو وغيره من الشخصيات، كما يرمز هذا الموت في حالة عام من العزلة - إلى أكثر أنواع الذكريات حدة وكثافة. تلك الذكري التي يتلبسها الموت. وعلى هذا النحو نجد أن التقدم تجاه المستقبل (توقع الأحداث) يتم بنفس السرعة التي يحدث بها التقهقر إلى الماضي (الذكرى) أما الحاضر فلا يتم إدراكه باعتباره حاضرا محسوسا ولكن باعتباره ذكرى. إن هناك لقاء بين الكاتب الذي يعرف ما سوف يحدث والشخصيات التي تتحرك إلى الوراء نحو ماضي

ولكن إذا كان الحاضر - في هذه الحالة - ينشئ به الأمر أن يحتل مركز النقل هناك حالات أخرى يصبح فيها الذاكرة أقرب إلى حارس يرعى حاضرا محبطينا. إن المدعة أصدر نفاذ لتجارة التي لم يحسمها سوى حوسبة أركاديو الثاني وطفل مجنون هوية، والقطار الذي يحكي كل أثر للمدعة بعد أن حمل حث الصحايا إلى البحر، كل هذه الأشياء كانت كانوا مَرَّه حوسبة أركاديو، بينما لم تكن - في نظر الآخرين - سوى حالات مهولة. إن الأحداث تستمد قوتها المتساوية في الذاكرة. وإن لم يكن هناك واحد من الآخرين يستعد لتصديقها «إد سفل هذا الطفل لسنوات طويلة قادمة - يحكي عما شاهده، رغم ابتكار الجميع» «بعد سنوات طويلة، سيظل هذا الطفل يحكي، رغم اعتقاد الناس أنه كان شبيحا مخزفا، كيف أن...» لقد توقف الزمن عند أركاديو منذ ذلك اليوم، وأصبحت الذكرى فكرة مسطرة لا يستطيع الخلاص منها. ولكنه ليس الشخص الوحيد الذي يتوقف حساب الزمن لديه عند نقطة بعينها وإنما يحدث ذلك أيضا مع

بتميز مفهوم الزمن في الرواية بتداخل معدلين أساسيين، أولهما التسلسل التاريخي الذي ينظم إيعاج الأحداث، أما البعد الآخر فيتمثل في انتقالات رمزية تتدرب إلى الوراء وإلى الأمام، فتنبأ بالمستقبل، وتديم الماضي وتلاصق بعجلة الزمان كي تبرز اللحظات الحاسمة في حياة مكوندو خلال قرن من الزمان. وتتبع - في البعد الأول - تطور مكوندو من قرية تتكون من بضعة منازل، مبنية بالطوب اللبن، إلى قرية يعوق تفشيها وحشية العمل فيها أي قرية عرفها في ذلك الوقت سكان مكوندو الثلاثمائة. وتعرف - أيضا - على مجموعة من المهاجرين الذين يمدون إلى القرية للتجارة في أشياء مختلفة، أو يقيمون علاقات اقتصادية مع العالم الخارجي، مشهد وصول ممثل الحكومة المسالم الذي يتبعه ستة من رجال ابوليس لحفظ الأمن في القرية وتتبع - كذلك - رجل اندس في عبودة بأهل القرية إلى حصيرة مسيحية، مبرور عليهم الموعظة مع «مشروب الكاكاو». ويشمل هذا البعد الزمني - كذلك - في إقامة حكم على في القرية، بعد انهيار الحرب الأهلية التي أشعلها الكولونيل أوريليو بونديا، وفي الازدهار الاقتصادي والسكاني بعد حلول السلام، وإنشاء الخط الحديدي الذي حمل تجار المور من أمريكا الشمالية، مما أدى إلى احتلال مكوندو وإعلان الإضراب العام، وأدى إليه ذلك من فتح السلطات للأهالي ومرار الهال الذين خدب الاندس الاقتصادي لقرية، وأخيرا انكماش القرية ونقلها شامها

ويتضح - منذ البداية - أن انتقالات الزمن الصحالية تعرض المجري البطل المنظم للسنوات الصحالية. وليست بداية الكتاب كقصة هاسوي شنة لهذا الاعتراض: «بعد سنوات طويلة»، وفي مواجعة الفصلية المكلفة بتعبد حكم الإعدام، لم يجد الكولونيل أوريليو بونديا متاعا من تذكر تلك الأمسية البعيدة «وتصبح هذه التهيئة صيغة متكررة تحدث من توتر الأحداث في لحظة إعدام البطل الذي لا يواجه فرقة الإعدام إلا في الصفحة (١٢٥) من نص الرواية. وفيما يلي بعض هذه الصيغ التي نشبه التراتيل الكنسية في تكرارها: «بعد سنوات طويلة عبر الكولونيل أوريليو المنطقة مرة أخرى» «بعد سنوات طويلة، ولحظة أو شئت صابط أن يصدر أوامره لفصيلة الإعدام بإطلاق الرصاص، شاهد الكولونيل أوريليو مرة ثانية تلك الأمسية الدافئة لشهر مارس» «بعد سنوات، وخلال الحرب الأهلية الثانية، حاول الكولونيل أن يسلك نفس الطريق» «بعد سنوات طويلة عندما صارت مكوندو معسكرا من المنازل الخشبية... طلت أشجار النور المكسورة المعيرة صامدة في شوارع القرية» «كان أوريليو مرتديا جلته الفاتمة وحذاءه الجلدي ذا الرقة الطويلة والأزرار المعدنية، ذلك الحذاء الذي كان عليه أن يتعله بعد سنوات قليلة عندما واجه فصيلة الإعدام» «لم يكن هو نفسه: وهو في مواجعة فصيلة الإعدام، لمهم كيف انتظمت في عقد واحد تلك سلسلة من الأحداث» وتكرر الصيغة ذاتها بالنسبة للشخصيات الأخرى «بعد سنوات طويلة، في مواجعة فصيلة تعبد حكم الإعدام - كان لابد لأركاديو أن يتذكر الرعدة التي انتابته وهو منصف إلى الصفحات المدمدة التي قرأها عليه ملكيادس» «لقد كانت هي آخر شخص فكر فيه أركاديو، بعد سنوات قليلة، عندما واجه فصيلة الإعدام» «بعد شهور قليلة، وفي مواجعة فصيلة الإعدام، لم يجد

بعبادة السوداء التي تصر أماراتنا على الاحتفاظ بها حول معصيتها كعلامة على عقاب الذات ، وتظل على إصرارها حتى الموت . ومع انتظار الحب المحرور حرييلندو ماركير حتى موتها ، ومع الشلل الغادر الذي يقعد موريشيو بايلوبيا حتى بقية حياته ، ومع ميمى التي لا تطلق حرفا بعد انفصالها عن حبيبها حتى بقية حياتها

إن التقابل بين بعدين للزمان بمثل التقابل بين بعدين للمكان ، ذلك لأن الزمان الحسائي يتقابل بالظواهر المتلاحقة لزمان الذاكرة إلى الأمام وإلى الخلف ، وهذا التقابل بمثلل بدوره مهيمن لحساب المسافة ، التي تحسب - في أولها - من مكوندو وإلى خارجها ، وتحسب - في ثانيها - من الخارج إلى مكوندو . وبما نجد أن المؤسسين الأول يصلون إلى موقع مدينة المستقبل بعد رحلة استغرقت أربعة عشر شهرا خلال القارة ، فإن الرسول الذي بعث به خوسيه أركاديو إلى الحكومة قد عبر الجبال وصل طريقه في مستنقعات شاسعة وبحار عاصفة ، بل أوشك أن يذفن حيا تحت وطأة بئس وسطاعون والحيتوانات المفترسة قبل أن يصل إلى طريق ، وبما يعود خوسيه أركاديو إلى القرية خلال العابة السوداء ، ويستمر في رحلته مدة شهر يبحث خلالها - دون جدوى - عن طريق إلى العام المتحضر ، حيث الاختراعات العظيمة التي يحضرها العجم معهم إلى مكوندو بين الحين والحين ، ويختلف الحال تماما مع الواعدين المحدد ، ثم تعقبوا أورشولا موصولا إلى مكوندو - غيب وصوبها - دون مشقة بعد مضي يومين حسب من بداية رحلتهم ، مما سهل الأمر على الكثيرين بعدهم

٢-١

العزلة والقرود

هناك - إذن - نمطان للزمان : زمن عقل يفتر فوق حدود السوات ويصل ما بين لحظات الوعي المكثف ، وزمن حسائي يصح للمقاييس المعتادة ، كما أن هناك نمطين من المسافة ، مسافة يفتب عليها الطامح الخرافي ، تفصل ما بين مكوندو وبقيّة العالم ، ومسافة أخرى أكثر بوضعا ، تفصل ما بين العالم الخارجي ومكوندو . إن هذين النوعين من التبادل ببعض كلامهما على موقف عقلي يطلق عليه ماركير اسم « العزلة » . ويظهر جازيا ماركير أعراس هذا الموقف بوصف ظاهر في حالة خوسيه أركاديو بوينديا ، مؤكدا مرونة المقاييس للكتابة الناتجة عن حيالاته : « وعندما أصبح خيرا في استخدام آلات - آلات الملاحاة التي أعصها له ملكيادس العجى - توصل إلى تصور عن الفضاء أتاح له التوغل في بحار غير معروفة ، وزيارة أراض غير مأهولة . وإقامته علاقات مع كائنات رائعة دون أن يفادر حجرة مكته ، لقد كانت هذه العزلة التي اكتسب خلالها عادة الحديث إلى نفسه والتحول في أعاء المرء دون أن يعبر أحدا الصحابة »

إن نوعا غريبا من العزلة ذلك الذي تنشأ به عائلة نخسح لنظام أبوي تتوالى فيه الأجيال ويتزايد عدد الأبناء الشرعيين وغير الشرعيين - ناهيك عن المتبنين - إلى درجة فرصت التوسيع المستمر لمرل الأسرة ،

في مدينة تختص السكان من كل ما حولها . إن العزلة حالة عقلية ، نوع من العكوف على الذات يتوارثه الأبناء عن جدهم مؤسس الأسرة ، وهو عكوف يدفع صحباياه - أحيانا - إلى القيام بشايط محموم لا جدوى منه ، كما يدفعهم - في أحيان أخرى - إلى إصرار جوى عن مهام لا قيمة لها . ولكهم - في كلتا الحالتين - يعبرون من الواقع ومن إرواف العملية الحقة . إن رب الأسرة خوسيه أركاديو بوينديا تناوبه فترات بحارس حلها سلطة الأبوية وفترات أخرى تحول بالتدريج ، يقوم أثناءها بتجارب شتى وأنماط واستكشافات في مجال الكمبيوتر والفلك والتصوير ، بمساعدة الفجر الذين يقدون إلى القرية من حين إلى آخر وعندما يصل به الأمر إلى محاولة « التقاط صورة لله دون أن يحفظه » يكون قد فقد كل اتصال له بعالم الأحياء ، فيغد إلى شجرة في « الدار » ويظل يلقي بحكمه بسمة لاثنية لا يعرف أحد مصدرها . وفي تلك العزلة كان الواقع يبدو من خلال مرآيا تمكس الأشياء جيئة وذهوبا ، فتكاثر حجرته في مخيلته إلى ما لا نهاية ، ويمر من حجرة إلى أخرى في صحبة شبح صديق . وعندما يقصى نجه بوسد جسده في إحدى الغرف التي صورها خياله حيث يتظر مراسم الدفن ، إذ تستوى أمام الموت الأمور ويعقد الواقع تأثيره .

وليس التنوع في الشخصيات والأحداث داخل العائلة سوى انتحاب لأنماط مختلفة من العزلة ، تصاحب بعض الشخصيات عن الدوام ، بينما يكتسبها البعض الآخر فيقع في أسرها خلال فترات من حياته نتيجة عوامل طارئة . ولعل أبرز ما يؤكد هذه العزلة إطلاق نفس الأسماء على سلسلة طويلة من ذرية العائلة . وكلها أسماء تحمل دلالة من النبوة ، فالحبل المسمى إلى نمط بعينه فأولئك الذين يحملون اسم أوريليانو كانوا كما أدركت أورشولا « يسمون بالانطواء رغم حدة ذههم بينما يتصف حاملو اسم خوسيه أركاديو بالاندفاع والإقدام ويحملون بذرة مأساوية » (والاستثناء يثبت القاعدة في هذه الصفات ، فقد حدث خلط مضحك بين التوأمن أوريليانو الثاني وخوسيه أركاديو الثاني لبادل كلامها السمات المميزة لاسم الآخر) ولا شك أن شخصية الكرنولوبيل أوريليانو هي النموذج المضحك لتلك العزلة إذ يسيطر وحوده على الجانب الأكبر من الرواية ، بينما تيس ذكره على الرواية كتب . وقد ظهر ميله إلى العزلة في فترة مبكرة من عمره « وفي مرحلة البلوغ عيش صوته وأصبح يميل إلى الصمت والوحدة التامة » إن أحب لدى هذه الشخصية تجربة غير مباشرة يحيها في الدانة من خلال مغامرة أحمه مع ييلار نيريدا . لقد عاش أوريليانو وخوسيه أركاديو التجربة معا من خلال ما كان يرويه أخوه كل ليلة « عندما كانا يلجآن إلى العزلة » ثم يصحح الحب عدم رغبة في تحدى المسحيل فتتمسكه مشعر جاذبة حاه طعمه صغيرة لم يبلغ الحلم ، فيظل في انتظار اللحظة التي تنسج به « روح منها » ويقع أسير تلك الفكرة المسطرة على نحو لافكاك منه . لقد بدد جهو - مائة في التركيز المكثف وسلط قوه . أدته كى نخسح بماء رعبته فتنبى بداءه . ولكن ريميدوس لم تستجب . حدث عبا في مشعل أحب وحيف سائر الواعد في سبها وفي مكب أسيا ، لكنه لم يحددها إلا في نبت الصورة التي علا فراع وحدته الدامة لمرعة ، وبست بعده في واقع الأمر . إلا صورة في خياله أكثر منها حقيقة واقعة . ولكن رواجه بها بمحبه الدفء

الخامسة والثلاثين ، وبما من أربع عشرة محاولة اعتداء على حياته ، ومن ثلاثة وسعين كسنا ، ومن إعدامه بالرصاص ؛ ولم تقف كمية من الإسزكنين وضعت في قهوته وكانت كافية لقتل حصان ورعص وسم الاستحقاق الذي أنعم به عليه رئيس الجمهورية .

٣-١

مجال العرلة

إن تاريخ حياة أفراد عائلة بويلديا ، ابتداء من مؤسسها وأبيه ، بأحر درية أوريليانو بايلويا ، ليس سوى توبيعات على كافة أشكال الإحساس بالعرلة . وتتجلى العرلة بأوضح أشكالها في اسميات المميرة للمرع الذي يمثل الكولونيل أوريليانو وخوسيه أركاديو الثاني وأوريليانو بايلويا ، أو عمي آخر أولئك الذين يحملون اسم أوريليانو ، على أن تأخذ في الاعتبار الخلط الممكن بين اسمي خوسيه أركاديو الثاني وأوريليانو الثاني . إن خوسيه أركاديو الثاني يرث حواس حده مؤسس العائلة وحاس الكولونيل أوريليانو كذلك ، إنه يقرر ضرورة شق قناة تصل القرية بالبحر ، ذلك البحر الذي وصل إليه أخد في استكشافاته الملحمية . عندما أسقطاً تحديد اتجاه الطريق الذي كان يبحث عنه والذي يمر بالقرب من مكوتدو . لكن جهود أركاديو الثاني لا تقف العرص منها إذ لم تستخدم القناة التي شقها سوى مرة واحدة مرت خلالها سميرة أفرخت شحنتها التي انعدت عليها آمال التجديد في القرية . فتمحصب الشحنة عن حقيفة ساحرة ، لم يتبع بها سوى عالم الحب في المدينة . بد كانت الشحنة مجموعة من العمارات ويرى في خوسيه أركاديو الثاني سمات الكولونيل أوريليانو . من ناحية أخرى - في اللحظة التي يتحول فيها إلى محرص مرعيل ، يستثير حال مررع أمور يدهمهم إلى الإصرار العام الوحيد في تاريخ القرية . وفيما يتصل بقية اتصال . فإن حروب الحفية لخوسيه أركاديو الثاني - المنحصب في قتال لدية واستبرد الماهرات - تدور حول نقطتين ثابتين . هي نقطة واحدة في حقيفة الأمر ، وهما الذكرى الثابتة لتعذيب حكم الإعدام الذي أود أن يحصره وهو طفل ، وكابوس الفطار المصل بالبحث ، الفطار الذي استعاد فيه وعيه جريحاً بعد هاية دامية للإصرار . وسليماً حين يطرده البويس إلى العمل الذي قصي فيه الكولونيل أوريليانو الشطر الأكبر من حياته . وسيزل ما في وسعه ليحتس من العالم (والمصل مكان سحري يحيله إلى كائن غير مرئي ، لا تبصره عين الصابط الذي اقتحم المكان بحث عنه .) ويمكن أن يشرح الإحساس بالوحدة عند أركاديو الثاني في كمية مفردة هي الحروف . إذ تظل ذاكرته مثبتة إلى الأبد عند مشهد بش في الرعب طوال حياته ، مشهد أكوام الحش في عرصات الفطار . وتذكر أوريليانو أنعماء هدد الحقيفة عندما يصعب بأنه يعيش في عالم أشاح احترامه أصعب من احتراق عالمها . عام أشبه في نائية وعزلة عالم جده الأكبر .

أما أوريليانو بايلويا ، ثالث هذا الفرع من الشخصيات . فهو تلميذ عهد لخوسيه أركاديو الثاني في المرحلة الأخيرة من حياته . إذ يعيش

الدائي لأشهر قليلة قبل أن تقضي نحبا ، فيعقد بعدها كل قدرة على التواصل مع الآخرين . ويستغرقه الحزن ويملأ الأسى نفسه . «صعب جامع يتحول مع الوقت إلى إحساس قاتل بالوحدة والإحباط التام» . فيكب - أكثر من أي وقت - على أعمال الصياغة في ورشته (يصنع أوريليانو سمكات ذهبية صغيرة) سيما زرداد شتاء انطباقه بعمل العرلة والتأمل واعداد قرار لأرجعة فيه .

ولم يكن تحول أوريليانو إلى ثائر متدرد - الكولونيل أوريليانو بويلديا - ألقت حروبه بطلها الكثيف على تاريخ مكوتدو والعائلة إلى أن تدخلت عوامل السيان المدمرة ، لم يكن تحول ذلك في حقيقته سوى شعس لفصه الطامح وتعبيد لقراره المهائي ، ذلك أن نغمته على حرف الرجعيين وحاداهم لم تكن سوى همد شرارة أطلقت قوى عصبه من عفاها . لقد كان يجارب انتقاماً لكبريائه المخرع ، كما اعتزف هو نفسه لزمينه جريبيدو ، وقد أبش بعجزه عندما عاد من الحرب ووجد نفسه لا يكثرث بأي شيء بما في ذلك ما تعانيه أمه وعائلته . وهي الحقيفة التي توصت إليها الأم نفسها . إن مقدرة العدة على مواصلة الفرد بعد كل امر ثم التي مني بها ، وعودته إلى الظهور رغم محاولات اغتياله المتعددة وإعلان موته بالفعل ، وكأنه محص ضد القناء ، كلها أشياء توجب على سبب واحد بتعلل داخله ويصل إلى أعماقه السحيقة ، ذلك هو محاولته اليأسية ولشبهة لتحقيق ذاته وانعشور عليها . «لقد أدركت في هذا الوقت أن قسه المصطرب قد قصي عيه . إلى الأبد . بعدم بلوع لمي .» لقد كانت كل محاولة يبدلها للمكالك من هذا المصير تقوده إلى الإيصال في العرلة . حتى قدراته اهائلة كانت تريد من توسيع حدود حده العرلة ، «لقد صاع في عرلة فوته المائلة ..» . «وشر بانه كيان متميز الأجرء . سائره ، وأكثر عرلة بما كان» . وربما يفسر فشله في التحاور العرلة ، فسوته المتناهية التي كانت تقوده إلى قتل أصدقائه القلائل لو حاولوا أن يعودوا به إلى أفق السراية الأخلاقية الواجبة بالواقع . لقد ظل أوريليانو أسير هذه البهجة الدائرية . وكلما حاول الفكالك من حلها لمفرعة وصاقت عليه قوقعة حركته . «وأدرك أن لحظات السعادة البتيمة التي عرفها لم تتحقق إلا في الانقطاع إلى العمل في ورشته الصمير . وينتهي به الأمر إلى أن يحصر وجوده كله داخل هذا الحيز الصمير ، وبطل حتى موته يصنع تلك السمكات الذهبية بعد أن يبلع هاية طريق الرحاء ويخطى طريق المجد والحبيب إليه . لقد كان يسعى . في حقيقته الأمر - إلى «تدمير كل أثر له في الحياة» . وحتى تلك السمكات الذهبية التي كان يصنعها كان يعود مصهرها ليصنعها من جديد . دون أن يتوجه مسده العقيم إلى أي شيء سوى قصص الريح .

ويركب حارثيا ماركيز أمثلة Parabola أوريليانو من قبل أن سردها كاملة ، وذلك عن طريق واحدة من نهثاته أو تمهيداته Anticipations المميرة ؛ فيوصل انطباعاً بالعمق ، في إيجار يطوى إحكامه على سحرية مرة ، يرمز إليها القتل للنظم لكل أثناء الكولونيل . «لقد نظم الكولونيل أوريليانو بويلديا اثنين وثلاثين تمرداً مسلحاً حصرها جميعاً ، وأنجب سبعة عشر ولداً من سبع عشرة امرأة مختلفة . وأبد أسأوه جميعاً واحداً بعد الآخر في ليلة واحدة وقبل أن يبلغ أكرهم

وبعثت في المعمل ، جاهلا ما يجري في واقع الحياة ، ذلك الواقع الذي عجز أسلافه عن مواجهته ، أو مرجوا بينه وبين أحلامهم . إنه يعرف على العالم من خلال موسوعة يبعدها في المنزل ، ويعيش الأحداث التي مرت بمكوبدو وهو يقرأ عنها في مخطوطة ملكياديس المكتوبة بشفرة مبررة ، أو يتبادل الحديث عنها مع الشيخ الذي داوم على الظهور له ولم يحدث أن غادر المنزل إلا لكي يبحث عن الكتب التي يمكن أن تعينه في حل شفرة المخطوطة وفراراً من الشهرة العارمة التي علكته تجاه أمارانتا أورسولا . لقد بدت على صباه في طفولته أمارانتا انتسابه إلى الكولوميل أوريليانو بورتينا فكان مثله « بوجائه البارورة » ومظهره المدهشة ونزوعه إلى الوحدة ، ولكنه في الحقيقة كان يمثل طارداً فريداً من العزلة المفرقة في الحلم وعوالم السحر . وبدلاً من النظرة المتطلعة التي ميرت الكولوميل عندما كان في سنه ، تلك التي كانت تم أحيانا على نقاد بصيرته ، كانت نظره لا تطوف ويشوبها بعض الدهول . وإلى جانب ذلك تألفت سمات العزلة المنزلية والمادية في شخصيته إلى درجة تجاوزت النكوص عن مواجهة الواقع إلى رفضه كلية منذ البداية ، إذ كان يفصل « سجن » عزله ولم يكشف عن أدنى رغبة في التعرف على العالم الذي يبدأ عند باب بيته وعلى مرمى ذراع منه .

وتتحدد ، في الحقيقة ، أوجه الشبه بين الكولوميل وأوريليانو بايلونيا حتى في الحب الذي يصبح فكرة متسلطة لا مهرب منها . لقد ظل يعاني الآلام المبرحة للانتظار والتفتت لمدايات أمارانتا أورسولا وزوجها ، عندما كانت مشاعره لا تجد صدى عذراً يستحق عبارات التوق العفيف في أماكن عديدة في هذا الجزء من الرواية لتصف معاناة بايلونيا التي كانت تتجسد - أحيانا - في صورة مادية . فكان هذا « بلوى أحشائه ميباً له آلاماً مبرحة » . وكذلك ، استخرج من داخله أمعاء متناهية الطول ممزقة الأطراف ، ذلك الحيوان الطفيل الضال الذي أظلم من القشرة الخافضة لعدابه العظيم المتطور . وعندما تحقق الصالح آخر الأمر لم يكن ذلك سوى منفذ جديد للنهرب من الواقع . لقد فقد القدرة على الإحساس بالواقع ومرور الزمن . وقد أدت به هذه الحالة إلى الإيغال في التطرف « وأصبح أوريليانو بايلونيا أكثر استمرقا في صمته ، إذ كانت مشاعره تدور حول ذاتها في توهج دائم » . وكأن المنزل قد أصبح سجنا مباركا متغلظا « بالعزلة وبالحب وبغزلة الحب » ، كونا خاصا بها ، و « بقي كلاهما طافيا في كون عال ، الحقيقة الوحيدة والخالدة فيه هي الحب » . وأخيرا بدا لها أنها قد تغلبت على العزلة وتخطت حدودها ، وأن المولود القادم سوف ينسج للحبيب رابطة روحية تجمعها معا . « أصبحا كيانا واحداً يتكامل في توحده مع عزلة البيت » . ولكنها كانا واهمين ، إذ يموت أمارانتا أورسولا أثناء عملية الوضع ولبنهم الغل المولود . ويعود أوريليانو إلى مخطوطاته يستقرئ أحاسيسها فيبين له البؤسة . وتتكشف في تمامها . لحظة هبوب الإعصار . فيندد مع القرية هاهنا

وتلعب العزلة دوراً أكثر تعقيداً في حياة الشخصيات الساتية في رواية ، فالحب لا يقنم أسوار العزلة ، ولكنه بشكل عصبياً أساسياً من عناصر اللعبة ، إنه في لعبة الورق يمثل المحرك أو القتل إنه الهوان في

عالم السيرك . وتعد المنافسة بين أمارانتا وريبكا في حب الشاب الرقيق المحث ميرو كريسبي نموذجاً صالحاً للقياس ، إذ توضح كفة ريبكا في بداية الأمر بينا تحت أمارانتا آلامها في وحدتها . فتحوّل ههنا في أساء أحياء ، وعندما يحتاج حوسيه أركاديو مشاعر ريبكا يتمكن موت أخير من عقد خطبها على كريسبي ، تلك الخطبة التي لا تنوح بالروح و « لم تنتهي بانتحار كريسبي . وتأفل حياة ريبكا في عربة تائهة بعد انتحار - و ممثل - أركاديو ، الذي لا يصل إلى حقيقة قاضيه بشأنه . ويظل حبسه بينها تأتي أي اتصال بالعالم ، وترخص الاعتراف بمرور الزمن وتستسلم لأشباح الذكرى . « لقد وجدت السلام في هذا البيت حيث تتجسد الذكريات بقوة استدعاء لا تحدد ، وتظل في تجدها تحوب حجرات المنزل المعلقة كأنها كائنات إنسانية » . وعلى الرغم من أن أمارانتا تواصل الحياة بين الآخرين فتكاد ترتبط عاطفياً بأحد الثوار - جرييلاندو ماركس - وتعمل على إثارة أحاسيس الشهوة المبكرة في « أحد » - أعيب . إلا أن ولائها الحقيقي لا يتجاوز ذاتها ، بل لا يتجاوز أسوار وحدتها التي لا تظهر « ربما قيل أنها كانت تنسج بالهار وتنقص ما قد سحته بالبلبل . ثم يكر بحذوها بذلك أي أمل في حرية بعزلة بل عن انعكس كانت تعمل على تعديتها . لقد عثت المرأتين - أمارانتا وريبكا - قيود لكرهية المتأدلة " التي أحسب مشاعرها . فحالت بين وبين القدرة على صنع الحب . وخلال سنوات عزلتها الممتدة « كانت أمارانتا تفكر في ريبكا ، ذلك لأن العزلة قد أدت إلى انتعاش الذكريات » . وتتحول حياتها إلى مجرد منافسة لا تنتهي ، فلا تألو كلتاها جهداً كي تمرر بالقاء حبة بعد غريبتها ، كي ترتشف حتى الغلالة منعة موت الأخرى .

أما الفرع الآخر من الشخصيات فهو فرع حوسيه أركاديو ، ويضم أركاديو وأوريليانو الثاني . ويبدو منذ الوهلة الأولى ، أن هذا الفرع أبعد ما يكون عن التوحد والعزلة ذلك لأن شخصياته تتميز بصحابة هائلة وتشتنع بالحياة مستمتعاً كاملاً ، وكأنها قد أحدثت عن عائقها أن تحسو أكبر جراحة ممكنة من واقع الحياة ، تتمثلها البس أو الجسد ، إن شأنا الدقة ، فتعاملت مع الواقع الخارجي كما لو كانت تسعى إلى السيطرة الجسدية عليه . ولعل وصف هيئة حوسيه أركاديو ، عندما عاد بعد هربه مع العمر ، تعد نموذجاً صالحاً لما نعسه ، إذ يصق الكاتب عيه صفات حيوانية : « له رغبة ثور أمريكى » ، « ويلف وسطه حزام عريض يبيع صنف سمك سرج حصان » . كما يلجأ الكاتب إلى التهويل في استخدام الأرقام : « بعد أن ألثم ست عشرة بيضة بيضاء » « وحجاب العالم خمسة وستين مرة » ، وإلى تحت تعبيرات جديدة مثل Protomacho التي بموجب الذكورة - تصاع لوصف الشخصية ، بحيث تقدم هذه التعبيرات صورة لأنواع مختلفة ولعلاقة تفوق الطبيعة في عموماً . إن خطوانه كأنها « رترال يمر أركان البيت » وتنفسه « كصوت استخدام البركان »

ولكن يبدو كما لو كان الواقع ذاته يتمرد على هذا المعهوان ولا يقبله ، وكأن آل يوينديا قد جيلوا على أن يكرروا الواقع أو أن يكرههم الواقع . إن لغوت نظارد كلا من حوسيه أركاديو وأركاديو فيعصي كلاهما نعه بصورة قاسية في مقتل عمرهما ، أما حياتها فيمرفق التجاذب العفيف بين طرفي يقبض . ولم يكن الحبس - عدهما - سوى تدبب .

العزلة والنساء الواقعات

إن الأنماط المتعددة للعزلة في أسرة بويديا على هذا النحو تشكل نظاماً مثل الأصلاخ ، يثقل فيه حاملو اسمي أوريلياو وحوسيه أركاديو الصلحين الأولين . وبكامل الشخصيات النسائية خصوصاً أمارانتا ورييكا بقية الأصلاخ . أما حاملو اسم حوسيه أركاديو فيعمسون دون تردد في الواقع الذي يستعرضهم كما في رقصهم بعد حين . على عكس حاملو اسم أوريلياو الذين يظفرون على مراح حيالي . يخطفون مستقبل مستحيل . فيسبى بهم الأمر إلى النجوى إلى الماضي . في راسكليس ليس لدى أي منها قدرة على التصور المستعني . (فقد كان حوسيه أركاديو هو الذي أغوى رييكا ثم أقعها بالزواج منه) إن الواقع بلاسيها (رييكا) أو يصفط عليها (أمارانتا) لكنها سرعان ما تسبحان منه . لكي تعودا إلى الاعتزال في محراب الماضي .

والوظيفة الأساسية لأورسولا وبيلاز تيريرا وتثقل كلتاها الأثمنة في الأسرة . سواء أكانت شرعية أو غير شرعية - هي التكوين لإقامة علاقات داخل هذا النظام وحاجته . ومن هذا يصمد به اللقاء (إذا) النتيجة الطبيعية للعزلة لابد أن تكون انقطاعاً كاملاً عن أسس الحياة . ويبدو واضحاً أورسولا سبها من حيث نفاذها . في انقراض الواقع الذي يعادل شاعده حوسيه أركاديو بويديا عن الواقع^(١) ولذلك تقع عليها مسئولية استمرار حياة الأسرة . ويبدو انقراضها كمنطقها كوكلاً تعاقب جيون رب الأسرة أحكت هي قبضتها على رمم الأمور لتجارت بالأسرة أولى مراحل تكاثرها . ولكن أورسولا هي الصور الذي يدور حوله الرمز . فهي مستودع ذكريات العائلة وناقشتها إلى دبرها من ناحية . وهي حاملة أسطورة ميلاد الطفل ابوجيني (المولود) الذي يولد مدب . بعد سفاح سفاح . تلك الأسطورة التي تغلب إتيها (بكل ما فيها من خوف ونكد) معصر الأسرة .

أما الدور الذي تلعبه بيلاز تيريرا . فإثارة انطباع وشبه نادرة . فهو أكثر تعقيداً . إذ أن هاتين الشخصيتين شكلاً في دورها في الرواية حيث تبدأ بالمصير وتحققه كأداة له في نفس الوقت . فقد اتخذت بحسن عند أحيال متاليه من أبناء أسرة بويديا . فكانت سردهم خلال مراحل التحرر الأولى إلى حب النساء الأخريات . تدفعها من دلتا - طبيعتها المنتهجة الحبة . لقد نتج عن علاقتها بشاب أسرة بويديا أطفال أصبحوا جزءاً من العائلة وبعضها من سلالتها . وذلك البعض عرس (جاهلاً بأصله) علاقات سفاح المخارم . على نحو يكاد أن يندمج بيلاز فيها . ولكن بيلاز - من ناحية أخرى - هي المرأة التي تستطيع . عندما تدعو الضرورة . أن تقرأ في أوقاف الطالع رسائل الغيب فتسطر بذلك على ماضي العائلة ومستقبلها . ورغم أن اتصالها المباشر بالأسرة يساعد مع ماضي الرمز إلا أنه يصبح محار من لوحده مستودع . عندما يودع أورسولا الحياة (إن هذه الإبدوحه المتكففة في دور بيلاز تيريرا مصاعف من أفضة دورها بالنسبة لأوريلياو ناسويو آخر سلافة بويديا . وذلك بحكم تقدمها في العمر إذ أنه بعيد اكتشاف

يتوتر ما بين أقصى درجات الحرب والعزلة القابله للتوق العيف المتغير بين الفرار ، وفي نفس الوقت البقاء إلى الأبد في هذا الصمت الحق وذلك بعزلة الخفية) وبين أقصى درجات الاحتياج الجسدي للدمر (عند أول اتصال بدت عظم الفصية وكأنها تتزع من معاصمها فيصدر عنها صرير غير منظم . فقد بذلت جهداً غير إنساني كي لا تخرج منها روحها عندما رفعها فوق إصصار من حصرها ثم حردتها من ثيابها ثم مرفتها في حركتين كعصفور صغير) . يثبت القوة الحسابية الخائلة تشبه القوة لسانية سكرويل وريلياو من حيث أنها تعبر فاصح عن اعتماد الأمان

ولعلنا نستطيع أن نرى أوجه التكامل بين السمات المميزة لكل من الفرعين الأساسيين لشخصيات الذكور المصرفة عن بويديا في الرواية . ذلك التكامل الذي يبدو واضحاً في حوسيه أركاديو بويديا المؤسس إنه متعلق على ذاته بميل إلى القيام بمهام لاجدوى منها . ويتميز بالضعامة الحسابية والقوة . وعندما يصحر في نوبات حبه سحر إلى دميرو ماخونه . لقد كان على المحيطين به أن يستمروا بعشرين رجلاً كي يتمكنوا من إحكام وثاقه وحجره في مكان مغلق . ورغم اجتماع هذه المتناقضات في شخصية الأب إلا أننا نجدها تنحل بصورة أكثر تعقيداً في شخصيتي التوأم حوسيه أركاديو الثاني وأوريلياو الثاني . فقد ميرا شطابقتها التام في الطفولة وصعوبة التفرقة بينهما ، إلى درجة الانحلال الأمر عن من حوسيه . فادوا ما بين اسميهما . لقد حمل كلاماً من البداية بدرة . أبيل إلى الوحدة . غير أن أوريلياو الثاني استطاع أن يتحقق جسدياً في علاقته مع بيترا كونس . إذ وجد أنه يستطيع عن ذاته المسحبة إلى الداخل . ويواجه « واقع الحياة » ومن ثم تواصل شخصيته اكتساب « المزيد من الحيرة والافتتاح » . ويكشف « لذة الحياة » ومنه . بلذخ وإقامة اجتماعات . ويصل إلى أبعاد كوميديا غير متجاسة . ويصبح ذا شهية هائلة وهم مغرط . يبلغ ذروته في الاحتمالات . أما حوسيه أركاديو الثاني فإنه يتكشف عن ملامح شخصية أوريلياو . ويكرر سرعان ما تتحد شخصيتا الأخوين التوأم . إذ يموتان معاً مثلاً ولداً في نفس اللحظة . فيختمان مرة أخرى . وكان تباين أحداث حياتها لم يكن سوى غيبات مختلفة للمودج واحد

وثمة علامة أخرى على تجاوب التكامل بين مكونات الأشخاص وتتمثل في الاحلال المؤقت لشخصية كل أخرى في لحظات الأزمة مثال ذلك ما يفعله أوريلياو بابلويا عندما يبحث عن عراء في حبه لأمارانتا وأورسولا بين دراضي بيحرومانتا . إن تفحمة الجسدي يتكشف يصبح ممثلاً لمنطقهم جسدي حوسيه أركاديو ومساوية له (أدركت برافعة « أ » أمام قوة هائلة تربت أحشاءها وعرضت عليها أن بعد عصيمها) . ونفس الطريقة تحول عرائه في الماحوز الخائل عرائب حوسيه أركاديو . فتسمح جو من اللا واقعته يعبر فيه كل شيء « وكل الأشياء » . فوحد لا في الخ . لأن الأشياء الملموسة نفسها لم تكن سوى وهم . لأنثا إشارات صور . لم تطلع قط . حتى سعادته عودات اللاتي حش من الأماكن المخاورة . لم يكن سوى محض خيال . بل انعدم لم يكن طعاماً .

فدورها كشاحرة ومسودع للذكور، بتوسيع مفهوم محروماتها، فتاة الليل،
نتيجه للاقافة أماراتنا أورشولا (وعلى العكس من أورشولا) ثم
الشرعة التي تمثل الحقيقة التحررية يتجلى في بيلا بيرير صوت حصة
أخرى . تتجاوز المطلق ، ولكنها حبيفة لا معبر ، أداتها الأولى
الحس . وينتج موت بيلا بيريرا بشعائر دعي . أشبه بشعائر دون كاهنة
حراية من عصور بدائية مسحقة ، بعد أن عشت في أواخر حياتها
صاحبة حان ، إذ وصح جناها دون كص وسط صالة رقص هائلة ،
بينما أحدثت المعاهرات الخلاسيات بغير حبيب من محبة في أعلى العروة
فتعطي الحللى حدها .

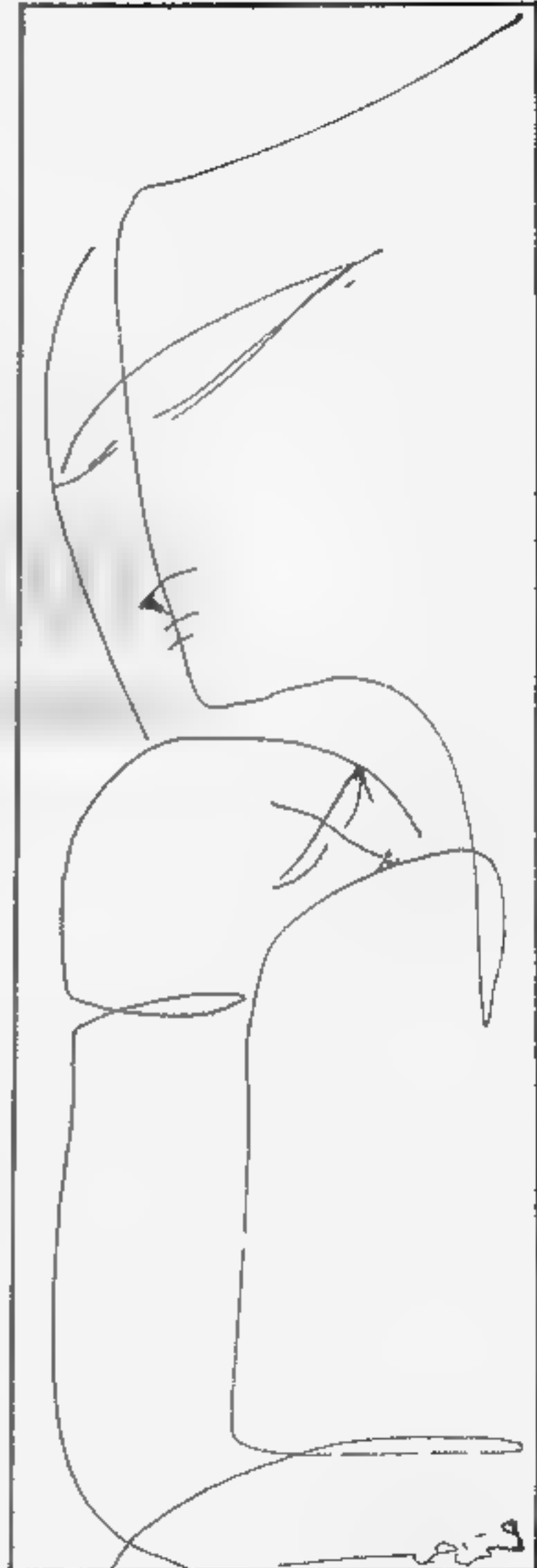
وكذلك لا يمكن إعمال شخصية بيلا كونس ، إذ رغم أن دورها -
بالنسبة لأوريليانو الثاني - اقتصر في مبدأ الأمر على دور مشابه لبيلا
بيريرا ، إلا أنها سرعان ما أصبحت حيلة رسمية ، بل إنها استطاعت أن
تكون موضع حب في علاقه من العلاقات الضيقة بإدارة لى دامت في
مائة عام من العرلة ، كما أنها استطاعت أن تتربع أوريليانو الثاني من
مصر الوحدة والبحث المصني عن التواصل ، ذلك البحث الذي يشغل
في التراكيب التعبيرية التي استخدمت فيها كلمة العرلة (فقد استعيرت
أماراتنا أوريليانو حوسيه « ليشاركها عزلتها » ، حيث كان أركاديو و «
بيلا » شركاء في العرلة ، وأوريليانو و « فرناندا » لم يشارك في العرلة
فواصل كلاهما الحياة مفردة » ، كما أن التقارب بين شخصيتين معزيتين
قد وصل ما بين حوسيه أركاديو وأوريليانو بابلوريا في « عرلة لا يسر
عورها » . كانت تفرقها وتجمعها في نفس الوقت ») بكها عرلة فاصت
مساعدة عامرة على الحبس بيلا كونس وأوريليانو الثاني فواصل كلاهما إلى
قمة الصفاء ، في جنة العرلة المشتركة « ويرجع ذلك ، في الحقيقة ، إلى
طبيعة بيلا كونس - وهي تمثل استثناء في الرواية - فهي تمتلك قدرة على
مشاركة الآخرين والتضامن معهم ، إلى حد يجعلها تكن ابود لعزيتها
فرناندا . وتظل إلى النهاية ، رغم بؤسها ، تمد يد العون إلى فرناندا التي
يستغرقها الكبرياء فلا تعرف هذه الحقيقة

٥ - ١

العرلة والعلاقات المحرمة

إن المساحة العريضة التي تحتلها العرلة نشأ من موقف استعصيات
ويمكن بيان تركيبها ونمدها ، كما تنص في الفقرة السابقة ، عن طريق
تعدد الدلالات اللغوية لكلمة العرلة ومشتقاتها . سواء حمت بها أو
ألحقت بكلمات أخرى مثل : (العزلة .. التعريد ، التوحيد والعرلة ،
العرلة ... الفرع .. الخوف ، العرلة والحب ، أو في تركيب معنى
مثل . قوقعة عرلة ، أو في تسميات أخرى مثل : العرلة والإحباط
النائم ... اعتقاد البقيس ، صامت معزول ضائع معزول
حريق .. معزول ، حزين ومعزول ، أو تعبيرات مثل تأمن معزول
قرار لا رجعة فيه ، عالم كئيب لا يمكن إغراقه .)

والمقصود هنا أن دلالات لفظ العرلة تتبدد مع حركة
الشخصيات التي تحمل بطرتها



إن هناك دائما خطيا يكمن وراء توالى الانتقال من دلالة إلى أخرى ، على مر الأعوام وتغير المواقف ، ويتمثل في نزوع لا يقاوم ، يتجه بقوة دفع لا قبل لأحد بردها ، نحو إقامة علاقات غير شرعية تصل إلى صفاح الضمير ، تحقيقا لمصير مأساوي مخوم . إن الجلد الأول والجلد ابنا عمومة ارتباطا بالزواج⁽¹⁾ ، رغم علمها بالأسطورة التي تناقلتها العائلة عبر ميلاد طفل ، يحمل في مؤخرته ذنب جرير ، لدوى قرنى لها ، واحتمال تكرار الحدوث في أجيال تالية . وتوقع أن الأسره تحت من مطاردة هذه البعثة وب الأمر (رغم أن أورسولا لم تملك سوى أن تسأل نفسها . عدد . نحو ابن نيكوبيل أورسولا إلى رجل قاس معطش إلى النساء . مما يد كات له لشويه الخبيث قد تحولت في سمها إلى شوه خبيث) ولكن اسمه نصيب . الأسرة بعد انقضاء من ناكمه ببحر سدح الضمير في علاقة أوريليو ميبوسا بأمارات (أورسولا) . فيدثر وجود العائلة كما لو كانت الأعوام المائة لا تمر سوى لإيجاب هذا المخلوق الغريب . عندها فقط أدرك (بابلونيا) أن أماراتا أورسولا ليست شعبته بل جدته وإن سير ميسيس دريك لم يباحم مديته ربواتها إلا بكى ينعهم ينقدن وحدهم عن الآخر في تيه رابطة الدم المتشاك . حتى يتحقق منها ذلك المصطفى لأسطوري الذي ليس بعده أى عقب للأسرة .

إن ذلك النزوع يجد شواهد له فيما يتصوره خوسيه أركاديو⁽²⁾ أن ريكما أخته ، ولكن لا يشبه ذلك من إقامة علاقة معها . ولا يفقد رواجها . لا بعد أن يؤكد قسيس لقرية أن ريكما طفلة تبنيها لها آل بويديا وليست من سبهم . وييسر شبح سدح المحارم على علاقة أماراتا أورسولا وأوريليو بابلونيا وبق مسيطرا حتى النهاية . عندما يسير بابلونيا أنها ليست أخته بل خالته ، ويتجسد في شخصية أماراتا ذلك المزوج لقاهر فيدفعها إلى إشعال جذوته في ابن أحميا أوريليانو خوسيه . ثم تسحب فجأة خوفا من تحقيق بوءة الطفل الوحشى (الميوطور) وتقع في ظلمات وحدتها وعذريتها حتى الموت ، ولكن ذكراها تنسئ لتقبل لهم إلى أبناء الأح وأبناء أبنائهم : إلى أوريليانو خوسيه وإلى خوسيه أركاديو . يتعرض الأول - وهو مارل طفلا - إلى ملاعبات غير برشة وإثارات لم يعصب اسمها للحقيق إلا فيما بعد ، فيصير قدما رعم ما كان يقبل به من تهديد بطفل حرقى دى دبل . أما الثاني - خوسيه أركاديو - فنقل رجولته محجرة - أنه - في ذكرى الملاحظات التي تلقاها وهو طفل من عمه الكرى

إن كارثة آل بويديا تقع في فعلين منفصلين . الفراق الزنا بالمحارم (أماراتا أورسولا وأوريليانو بابلونيا) وبقا المحارم باعتباره وصمة مقبورة . وعمل خوسيه أركاديو في داخله - حفقة - كل عوامل العزلة والخوف منجمعة . كان م يراى طفلا حرميا يرقى في وحدته وحره لمعرب في « تلك العزلة لكشفة » وإلى جانب ذلك عما الخوف داخله . أو « عاده لحرف » بعديها ذكرايات صفوته . فكان ويرعد خوفا على معد صغير تحت أنظر العيوب الزخاجية للقائل القديمي . كما كان « معد لأن يعبره خوف من أى شئ يقابله في الحياة » ولم يكن هناك شئ يستصع اشده من ذلك الرعب سوى ذكرى عتمه الكرى أماراتا

وحبيه إلى مداعبتها في طعونه الساكرة ، فليحا في النهاية إلى مكوسه ويدهى بعه في ذكرياته محاولا أن يجد خلق فردوس تلك لأحاسيس الثانية المبهمة التي أشعلت أماراتا حسوسها في نفسه . ويصل بخصه بعله الوهمى إلى اللحظة التي يموت فيها عريق في بركة صغيرة صنعها في ماء المنزل

أما أوريليانو بابلونيا فإن فحولته نفاثة لى نصحب بهجرونا العاهرة . مدوكنا لو لم يكن لديها هدف مهالى سوى علاقته بأماراتا أورسولا . فذلك مد أوريليانو الأمل الصامت للحياة بأكملها . مرد واحدة . ليحقق اللعنة المقدرة لأسرة فسوى حياته وحده . وكما انبى المصير عوسيه أركاديو الذى وصل إلى بيت رقبه مريض معطر ليتحقق المصير في عرقه الذاهل . كذلك كان بعض للمصير الذى أحد شكل علاقة حب محرم . في منزل ينهى كل شئ فيه سوى هذا الحب بين آخر من بقى من سلالة بويديا . يصبح حب بقتل كليهما فيحقق المقدور . لقد عادت أماراتا أورسولا إلى مكوسها امرأة عصرية منطقة نعلوها « مراب الخبيث » الذى يحق نداه ملعونا يسرى في دماها .

ولا تظهر النبعة Theme الأسطورية في الرواية غير محال دلالي ، بل تظهر في موزقة Multifى مكررة . هي ذنب الخنزير ، إذ بعد أن أورسولا المروس الشاة يعبر - يارب بدالى حبها من لاسلام روجو خوسيه أركاديو . فتعيش مأساة إبان فترة الخسل بسيطر عيبها فيها خوف قدس (اعترت فرعا ليقبها بأن أين الخبيث في أحشائها هو أول علامات الكائن الخبيث دى ذنب الخنزير) . ويصل ذنب الخنزير سبب ماله على أماراتا إلى أن يصبح حقيقة مائة في من أماراتا أورسولا فيصبح حبيبه مائة

إن علاقات المحارم التي لاحظنا ما في جوانبها الموجبة يمكن أن تظهر وتنصح على مستوى السلب . أى في العلاقات المشروعة ، إذ أما نجد أن كل من ارتبط . سواء بالزواج أو بالخاطنة . مع أى عضو من أعضاء الأسرة يلحقه الموت أو الدمار النعسي . فريمبيوس موت بعد رواجها من أوريليانو بأشهر قليلة . وبنزوكربى يلقى سنوات عديدة من عمره عاشقا لريكما التي تحتاحها مشاعر خوسيه أركاديو فيتحول إلى أماراتا ، فلا حطب وده إلا لتتركه دون ميرر فيسحر . وكذلك حب حب ميبى يقضى حياته مشلولاً إثر طلق ناى أصبه به ، عندما كان بسنل إليها . وتنفى القدسة صوميا . روعة أركاديو الابن غير لشرعى خوسيه أركاديو وبيلار تيريرا - على قيد الحياة لكب تظل مسوية الشخصية لتعيش أشبه بالخدم في بيت العائلة

لقد كانت فرانسوا هي الوحيدة المتأدرة على موصفة الصرخ . ذلك لأن تشوهاها النفسية الساكرة أدب - إن اعرب لا يختلف كثير عن عدة آل بويديا أنفسهم . وما كان فهم من من يربى الحب ولا يخطو . والشاهد العصم ناظره عندها ترفعها لأرضهراضى وأدهم انداء برقة . التي تعرب في عروقها وشعل إيرما الأحرى . ولذلك حتفظة براسها شائعة . رعم كل هجوم العائلة وعين الدهر . ويريد برفعه حتى حوب

لى شخصيه مصحكة فى عروقها . بل شخصيه بطولية

وإذا كانت أماراتا نمر إلى العلاقات المحرمة فإنها تلقى فى رفضها لزواج من خارج الأسرة ريميدبوس - ابنه أركاديو وصويا المساء باسم روضة . ولدوا المنوفه - عبر أن ريميدبوس الجميلة^(٩) بالإضافة إلى ذلك بعد شخصية سطورية يهوج منها « عبر مقلق وشدى معدب » . لا يملك منه الرجال مرارا فينقادون إلى حتهم . ولا يزال العير جنت لصحايا « إذ أن رائحة ريميدبوس الجميلة تظل تعذب الرجال بعد موتهم » بل يسرى العذاب فى رماذ عظمهم .

وأما مايمير ريميدبوس هو عدم اكترائها التام بمشاعر الحب . الذى يبدو مستحيلا أن تقع فيه . ولقد أفضى عدم وعيها بحالها وحادثته إلى عالم فردوسى تنحرف فيه إلى أقصى حد من ثباتها لتلقى مداه لا يستطيع أن تدركه . ولقد كان عدم الوعي هذا هو الذى يقود عبيها إلى الموت . سوء أكان ذلك بفعل اليأس وتدمير الذات لعدم اكترائها أم كان ذلك لأن سخط عليهم بهذا الموقف شرارة الموت المكامة فى جبالها الرائع وهنا أيضا تصبح لعة « ريميدبوس الجميلة » تنوبها آخرى فى الحيرة . تلك العيرة الخاصة التى لا تعدد حدود رسمية أو ذكريات أو مشاريع (فقد ظنت « ريميدبوس الجميلة » تنجول هناك فى صحراء العيرة . لا تحمل صليبا على ظهرها ، تنضج فى أحلامها الخالية من الكوابيس . وفى حباتها الممتدة بصول أيامها . ووحاها عبر المنظمة . وفى صمتها العميق المتصل الذى لم يحمل أى ذكرى .

إن إقامة علاقات محرمة هو هرب من الواقع أيضا . ولكنه الواقع مجهوم الإنسان هذه المرة . فقد لمس آل بويديا قرية مكوندو ولعبوا دورا حاسما فى تحديد مصيرها . سلبا وإيجابا . ولكهم عاشوا فى واقع الأمر بمعزل عن بقية السكان . وفى حين أصبح بيت الأسرة وألحقت به منشآت جديدة لأبواب أفرادها المترابدين . ظلوا جميعا كمن يعيشون فى حصن حصين . وفى المناسبة الوحيدة التى عمر فيها المنزل بالزائرين كان آل بويديا يستقبلون مؤسسى القرية بحسب . صحيح أن لغة مناسبات أخرى لمحت فيها أبواب المنزل ولكنه ظل منزلا أرسطراطيا غير مصياف . بملاؤه البذخ وليس التحجر . ونشبه حجراته الفندقى فى امتلائها . وكان ذلك هو الموقف من « جامعى المور » (الدين كان من الأفضل عدم الترحيب بهم) ومن رفاق ميسى - فلما الإصراف أو لا شيء على الإطلاق . ولكن ليس هناك علاقة طبيعية دائمة مع أهل المدينة .

وعندما نحن النظر فى عصابات أهل مكوندو - خارج المنزل - نجد أنهم لا يحتفلون كثيرا على آل بويديا أنفسهم . إن مكوندو تبدو وكأنها دوامة يجذب كل شيء فيها إلى المركز دون أى قوة طاردة . إن الاستدارة لا تقتصر على الزمن وحده فى مكوندو . ولكنها سمة أساسية للتكوين النهي الجامع . فالسكان يتأثرون بالأحداث الخارجية بطبيعة الأمر . تأثيرا دمويا فى بعض الأحيان . ولكنهم يظلون سليين . كما يكشف عجزهم عن التعامل مع أى واقع بخاير وانهم . وعندما أخذ أوريليانو الثانى يحرق الطرقات بعد الفيضان - وكانت المدينة سحاما - وانحل

لهاجرون . وانقلب الرخاء يؤسا - فوجئ بأصحاب المجلات العرب « يملسون فى نفس الأماكن » وعلى نفس الهيئة التى كان يجلس عليها أناسهم وأنجادهم من قبل . فى عناد لم يسهم فيه سوء . فلم يقهرهم الزمان ولم تفت الكارثة من عضدهم . سواء أكانوا أحياء أم أموات . فلما كما حدث لهم بعد وباء الأرق أو بعد حروب الكولوميل أوريليانو بويديا التى وصلت إلى التبن وللائين حريا . وعندما سألهم كيف تمكنوا من النجاة خلال سنوات الفيضان الخمس « أحابوا بأشاعة خبيثة ونظرة حائلة » أنهم أنقذوا أنفسهم بالساحة . ويجد فى هذه الصفات - على وجه التحديد - استخداما متكررا للكلمات مثل كسل . تراخ . إهمال

ولعلنا نستطيع أن ندين بوضوح سببية هذا الموقف . إذ ما ربطنا بينه - بالسلب أو بالإيجاب - وبين تصرفات تمثل السلطة من العسكريين . فقد تدخلوا بقتلهم مرات عديدة . وأجروا كثيرا من التفتيش والقتل . وكان الرصاص يهال على مواكب المهرجانات الشعبية . وقتلوا طفلا مع جده لأنه سكب شيئا على ملابس الضابط . وعملوا على قتل أبناء الكولوميل واحدا وراء الآخر . واستدجروا المظاهرة الشعبية إلى الميدان حيث حاصروا المتظاهرين بالنيران . بينما تم القبض على قادة اتحاد العمال وإعدامهم أثناء الليل . ويعبر جازليا ماركيز . خلال ذلك كله - بطريقة تنطوى على حفاف كما لو كان يسرجمع حالة الفهر

وهو يهدف - فى الحقيقة - إلى تصوير نوع من الفهر يضاهف أهل القرية أنفسهم من وطنه عليهم . فقد أدى تضاهر تدهور العواصم السياسية والاقتصادية إلى إحكام تلك القبضة الخائفة على البلدة . مما أدى فى النهاية إلى دمارها . بينما تستسلم الأهالى إلى الأمر الواقع باعتباره كارثة لا حيلة لهم فى ردها . وأحجموا عن التصدى الفعل للأحداث التى قامت بها القرية الغزاة . وربما يرجع ذلك إلى عجز الأهالى عن الربط بين أطراف هذه الأحداث وإدراك مفراها . لقد كانوا يتقبلون قدرية تامة تغلب أحوالهم بين الرخاء والبؤس . أما موجات الفرد التى اجتاحت القرية (العسكرية فى حالة الكولوميل أوريليانو والمدنية فى حالة الإضراب العام) فلم تكن سوى انفجارات غضب هربية يائسة (تشابه مع جموح غضب أوريليانو)

إن الحقائق يعبرها إلغاء مردوح باستخفاف المتلعبين نارة وتغاضى المستغلين نارة أخرى . ويمثل دهاء الهاميين فى اتحاد قراهم عصب الإضراب المردوح الأول لعملية الإلغاء . فيرغمون فى سدى الأمر . شكوى العمال ليس لما مرر . ثم يتنادون مسكرون وحده المور أنفسهم أو ذلك التكرار المتقن لصاحب شركة المور خلف أقبعة وأسماء وعباد متعددة هربا من المحاكمة . ويصل به الأمر إلى حد إعلانه بوبه عن الملأ . ولعل أبرز هذه التماذج هو محو كل أثر للمدعة التى راجع صاحب آلاف العمال ثم ادعاء السلطات لا يكثر . التهم لحدوث الإضرابات فى مكوندو أصلا . إن خداع السلطات وسلبه الأهالى بظهورهم فى حطين متوازيين ويشعلان فى عبارة جارحة الصدق . وإن كانت صارخة التزييف فى نفس الوقت . حيث جاء فى تقرير السلطات « لم يحدث

شيء في مكوندو ، لم يحدث شيء على الإطلاق ولم يحدث شيء
ألفه ، إنها بدة سعيدة

قد اختلط الخداع على السوى العام بخداع جماعي للثبات ،
مدمجة التي وقعت في الميدان العام لمكوندو ومشهد القطار الذي يمر
ماتى عربة عملة بحث الصباحيا ، والذي ظل ينترج بدكريات هاديه
لطمس مجهول ولخوسه أركاديو الثاني ، هما مشهدان قابلها الأهالي بانفاق



صامت على كتابان ما حدث ولما جاء على الإنكار الصريح « ليس ثمة قتل
هنا » ، وفي مقابل هذا الموقف لا تكف الذكرى عن الإيحاء على دهر
حوسيه أركاديو بينما اختلط في ذهنه ما حدث بالفعل بذلك الهديان الذي
صاحب هوجة الأحداث كما عاشها ، ويلامه رعب قاتل منذ ذلك
الحين أقدمه القدرة على الرطب الدال بين الأحداث ، كي نخرج من مكان
الهديان إلى عالم الحقائق الفعلية . فقد قولت روايته بعدم التصديق أول
الأمر ، ثم نقم للموقف مع مصي الزمن ، ولقي إنكارا جماعيا لكل ما
حدث . فأعلق على مصه ذكرى كابوسه الخاص ، وطل شاهدنا وحيدا
لا نجدى شهادته .

إن جازيا ماركيز يضع الحائرين معا ، مصمنا إياهم في دورة الزمن ،
لكي يعبر عن الحقيقة الداعية وليس الحقيقة التاريخية . ويتبع ماركيز
نفس الحج (التماثل القاسي للمعنى إلى درجة الخشونة) في وصفه
لعملية إطلاق النار التي تختلط باحتمالات انهرجان ، فيؤخذ ما بين موتى
والشخصيات التي تمثلها ملابسهم التكرية . ليحيل المشهد إلى مشهد
ختمى لبابه : « لقد كان هناك كثير من الموتى والموتى على جاني
الميدان : تسعة مهرجين ، وأربعة كولومبس ، وسبعة عشر ملكا من
ملوك الكونشينة ، وشيطان وثلاثة موسيقيين ، والثاني من بلاء فرنسا ،
وثلاث إمبراطورات يابانيات » . وبذلك يسمح جازيا ماركيز إلى الواقع
من خلال الشوية المتحد والإشارة الخادعه ، إلى درجة تطوى على تأثير
بعض إلى تحليل اجتماعي أنثروبولوجي دقيق . ونهض قوله - في هذا
السياق - على العزلة باعتبارها حالة من يتوارثها الأبناء من الأسلاف
مع العلاقات المحرمة باعتبارها قدرا مقدورا لا فكاك منه . وتجدد هذه
المقولة بجانبها في سلسلة طويلة من الاستعارات لأوضاع إنسانية شديدة
المقصوبة والمركز وواضحة التحدد . وتنتج من خلال ذلك كله
مأساة آل بوينديا عندما ينساقون مع أحلامهم ويمتارون تيه العلاقات
المحرمة ليزدرا دورا في دراما تفرص عناصرها من الخارج ، فتتجاوز
عالمهم والعالم القصصي ذاته ، ولكنها رغم ذلك دراما لمكوندو
حقيقية ، تثبت وسط عالم من سكان كولومبيا الذين يعانون وطأة ما
يسمى بالمحصارة والاستغلال الصناعي ، والذين يعجزون عن التصدي
لما يعانون ، ولكن إلى حين .

١ - ٢

الرموز والاستعارات بين التجريد والتجسيد

لقد استخدمت المفهوم العمل التجريبي للواقع في مقارنة العزلة
بأشكال أخرى من الفشل في التكيف مع هذا الواقع لما يساعد على
التحديد ، بالتضاد ، للامح الوضوح الوجودي لشخصيات الرواية
ويحمل منا حد هذه النقطة أن نتحد موقعا عظاما مستحل وجهة نظر
الشخصيات ذاتها كي نشير مسحاها في فهم الواقع ونصيح هذا
الانتقال بيرا إذا ما تبين أن بناء الرواية يتحد من هذا الموقف منطقا له ،
فالكتاب ينظر إلى الأشياء بأعين شخصياته . وهي الحقيقة التي أضحى إليها
في العمق المسامحة

وبعد ما عير هذا المنظور (وبعد أساسا للمسحي الخرقاء الذي يسم
الكتاب) هو أن الخلفيات الروحية تجد لها صدى قويا على المستوى
اللاذني فهناك تجسيد للاستعارات بصورة عامة ، بينما تجد السمات
المميزة للشخصية ، أو مشاعرها ، رموزا تعبر عنها أو تجسدها . وليس
استخدام الكاتب الساحر لأسلوب البعوت الملحمية epic epithet
يوصف الشخصيات بعد من الأمثلة الواضحة على ما ذكرنا . فمجد
استخدم ما تسمى « هذا لأسلوب في إصلاق ماركيز على إحدى شخصياته
اسم « ريميلديوس الحملة » . ومن أمثلة البعوت الملحمية « الوعاء الذهبي
الذي يحمل شعار العائلة » والذي اعتادت فرناندا منذ طفولتها أن
تستخدمه « في فضاء حاجتها » . إن هذا الوعاء الذي تشئت به فرناندا في
حلها وترحالها ليس سوى رمز محمد ساحر لأوهام اليالة التي لم تفارقها ،
فالخفاظ على « وعائها » خلال أخرج اللحظات وأمام كافة انفعالات مثل
إصرارها على تأكيد نفوق عصرها . وكذلك تدرج العبادة السوداء التي
تصعبها أمارانتا حول معصيتها ضمن البعوت الملحمية التي نقي بها
العقبات الدني التي أبرئته بنفسها . فأحرقت يدها تكفيرا عن دلع يثرو
كربسى إلى الانتحار ، ولكن العبادة تصبح كذلك رمزا لعذبتها
البائسة المعبدة

ويوسع الرمز أحيانا أخرى ليشمل الخلق أوسع ثم عن تطور الخلافة
النهائية لتجربة حياة بأكملها ، مجد الكولومبيل أوريليانو بنف الوقت في
صنع سمكات ذهبية صغيرة لا يلبث بعد صنعها أن يصهرها مرة أخرى
كي يصنعها من جديد ، وكذلك نجد أمارانتا الماهرة شجع يغير توقعه كي
تنقص ما قد سمعت ونعبد سبعة ثانية ، لا يعزينا كي هذا أدنى أمل في
الانتصار على العلة بل على العكس تماما تسعى إلى تكريسها . إن
الهدف وراء الانشغال بأعمال تؤدي باثقال شديد هو امتصاص النشاط
الذهني لأوبنك المقتصرين تماما عن عوامل الزمن وعمرات الأحداث .
وهو في الحقيقة نشاط يدور في حلقات مفرغة ، تصبح في النهاية زمرا
معبرا ودقيق عن الاحباط التام

كما أننا كثيراً مانع على تجسيد مادي لعديد من المواقف الذهبية والسمات المعنوية فتتميز بعض الشخصيات بعطر يفرح بها ، يفي شذاؤه بعد مغادرتها المكان . ومن الأمثلة على ذلك « الرائحة النعناع » الصادرة من مكياج دس « رائحة الدخان » التي تفوح من جسد بيلار تبرئرا ونحس إبعادات حسية عند حوسبه أكاديو وأركاديو من معدد . « وشدي سلافد » الذي يعلن عن مقدم نثر كريسى ويرتبط بذكره في ذهن أمارتا « رائحة السرد » التي استعصى نحو آثارها من حنة حوسبه أكاديو عقب مصه والتي انشرت في للعبة حيث دس « ويطل الرخه يفرح من انكار سنوات كثيرة قادمة » . ولا يمكن التحلص منها سوى سلة لوحة العبر مظفه كثفه من الأضحت ، ولكنها تظل حوم حول روحه رسك طلة حياتها . ولا يقتصر الكاتب على ذلك فحسب ، بل يعطى حركه تفكر - عند شخصياته - شكلا ماديا ملموسا ؛ فشاعر مارتا تحده كريسى تسبح حوله « شركا عكوبيا غير مرئي » كان عليه أن يربح حوطه بأصابعه الشاحنة الخالية من الخواتم « وكذلك بنحس حرها فيصح الحزن « كصوب قدر يعلن يسمع يوصح في غنة نعروب »

ولعل أكثر الأمثلة شاعرية في وصوحيها تلك السحابة الصغيرة من
الغراشات التي كانت تحوط بحوييسو ديبوسوما (بدلك التعريف مؤخر
ظهور الغراشات في الماء عملة للتأوّم « فبعد » من هناك نرى بود
الذهاب إليه دون قذرة ، وهكذا تملأ الغراشات من الأسر عام
تعمله فرباندا على معاديه ، ليحقق حتى أصبحها بعد مضمهر
ويرتبط ظهور الغراشات عند مبى بقرب وصول حبيبها ، ويصل
الغراشات تحوم حولها عندما يصيب موريشيد حتى يارى وهو في طريقه
إلى مكان لقائها الأخير ، ونصاحبها الغراشات مشقة عندما يتصرف
الحرر ويصيبها الصمت المطلق . فتترك مكويديو إلى الأبد ، لتجمل
الغراشات إليها أخيراً بها موت حبيبها

ويتجسد القدر في مجلات مادية (رغم أن الأمثلة التالية تحصل طامس
 انثولوجيا ديبيا) فوجد أبناء الكولوبيل أورييلياو السبعة عشر كشبة لشاهد
 الحى على معماراته اللبية (إذ كانت الأمهات بدوس بيهمه إلى حيمه
 الطل أثناء الليل كي يعظي بشرف انتساب أولادهم إلى) وعدم
 اجتماع هذا الحشد من الأبناء في بيت العائلة ماركهم المسيس برسم
 علامة الصليب على الجباه ، ليتبينوا فيها بعد - أن الرماد الذي رسمت
 به الصليان لا ينمحي ، فحملوا علامة التفرد والموت في نفس الوقت ،
 إذ أصبحت هذه العلامات ذاتها قلب الهدف الذي أصابه رحاح
 الحكومة المناجورون لإبادة ذرية الكولوبيل وأى أثر له

٧٠٧

الطبعة الحية

إن هناك تواصلاً دائماً بين الطبيعة وعقول الشخصيات ، فالطبيعة
تبعث برسائلها التي تدرك على نحو ملموس . وكذلك يستطيع العقل
لممارسة تأثيره على الطبيعة . وتبدى العلاقة بين الشخصيات والطبيعة و
طريق . يتوجه الخط الأول صوب استعارة مشروعة مثل تلك التبريح
التي تبث من المفاهيم غريب سلطات التوسيم على الأثاث والحدائق .
ومثل المصاحف الضامة من الزهور الضراء التي هي عشيده موت حوسيه
أركاديو بويديا صطط طرقات لندبة وسطح من ساطع سميت
إن الأشياء - هذا كله - يصبح هذا «حبيبها» الخاصة - كما يقول
ملكيداس - فالأمر «موصف على أن يوقف وحده العدمه» وهي المؤكد
أن دم حوسيه أركاديو - المقرب أو المحر - ساء دم د عقل حاصر
إذ يحرك هذا الدم منحها صوب باب العتلة - بل تم خلال حجر
والمرات - قل أن يصل إلى مكان أو سولا «حبيبها» بالأساس
تسرع الأم معة هذا الدم من حيث أن نجد نفسها في
الأمر . في مواجهه حدها المسحي ويستحده «ركب» في هذه
الفترات التي تصف دحله الدم دهر ودر - سلسلة من فعار حركه
التي تقع جميعها في الزمن النام . فلهذا «قد حرجت
وعزت ونهبت استعرب هضب تسبب
للمتت والحب . أما أو سولا «قد بعت يد بيعت

وفي النهاية نجد تلك الاستعارة المتعددة : الثرية في شاعريتها ، والتي تتمثل في « المعيون » الصبح الذي عثر عليه حوسيه أركاديو بوينديا في نهاية مسيرته لطويلة بحثا عن الطريق الموصل إلى العالم المتحضر . إن محدود العيون في ذلك المكان يلمح إلى ما وراء حدود التجربة والعقل البشري . لقد عثر عليه بوينديا سليما لم يمس ، محوطه مجموعة من النحل ونباتات السرخس في بقعة ساحرة تبعد عن البحر بمسافة ثمانية عشر كيلو مترا ، ولم يكرث الرجل - الذي لا يعنى الحقائق شيئا كثيرا لديه - فيسأل نفسه كيف توصلت السفينة هذه للمسافة كلها في اليأس دون أن تمس صوريتها وأشرفيتها . إنه وجد العيون في اللحظة التي قرر فيها العودة مصرفا بفشل معامراته الاستكشافية ، وما كان ذلك الفشل ، في حقيقة الأمر ، سوى نتيجة حتمية لإدراكه الواقع بمقاييس الخيال وهكذا يرى كيف كان لابد للكاتب أن يلجأ إلى الساء الرمزي والواقع أن هذا الساء يمثل نفس المساحة التي تحتلها القصة ، فهو بدوره بناء تكشفه « العزلة والسيان » - لا نفسه « خطايا الزمن » ، أو « عادات لغيره »

ولكن الطبيعة ، في أحيان أخرى ، تحكم اتصالها المباشر بقوانين الوجود ، تبحث إلى البشر بلبسها على هيئة خدبرات بتفاتها آل بوينديا ، فيصل إليهم مغراها دون لبس - بحكم انتمائهم إلى مسق من الواقع ، أكثر شمولاً من حيث كونه محطاً بضوى سحرية حارقة - لقد كانت العزلة تشكل قدرتهم على التمسك إلى فهم لغة الطبيعة وتفسير سرارها . وعندما يرى أركاديو الصغير عددا على الدار يظن أنه يشاهد سوف يسقط . وفي الحزن « بدأ القدر يهتز في حركة لا تحطها العين متحبة بحية خفية ، كما لو أن قوى داخلية قاهرة تدفع به في هذا الاتجاه . ثم ما لبث أن سقط وتحطم على الأرض » . وهناك أحداث عبر طبيعة مماثلة تتعلق بحركة أواقي الطهو تنبئ « أروسولا بعودة حوسيه أركاديو بوينديا من رحلته . وتكشف لها أحداث أخرى الغيب » فاللبن المثل يتحول إلى دبدبان تومي - إلى أروسولا بمصرع ابها الكولوبيل أوريليانو (الذي يصدر العفوصه في آخر لحظة) . وهكذا كانت رسائل طبيعة بأحد ذلك الطابع المتزل وتلقاها الأسرة دون دهشة كبيرة ، فأمرادها محزون بها منذ البداية ، يعتادون وقوعها مع مرور الوقت .

بالطبع يمكن أن يقتصر تلقى هذه الندى على وعي شخصية بعينها . وبعد الكولوبيل أوريليانو أبرز مثال على ذلك ، مما يؤكد أن لغة العزلة تلتقي مع أقصى درجات القدرة على الاستشفاف . فقد كانت « الندى » تدعى له كليم الصبر . وفي لمعة من تحيا غارق بشبه اليقين المطلق . « في سرعان ما يدور أن سيفتح أحد الإمساك به » . لقد كان أركاديو هو من ساء بموت حوسيه أركاديو بوينديا على نحو عامض . وكانت قد تسمع بكاء صاحبها عندما جاءها الموت وأسر إليها نوحه رحيمه فراح ينادي أن « أحد أهدم لاستبداله في خلال مهبط كما عرف أروسولا » . ستبقى عنها بعد الساء الفيصان . ونجد سائنا صوفيا ذي لاسداد علامات في عنة حادة . وفي ظواهر كثره ، عندما يحين ساعتها

وأخيرا تتحلل الطبيعة كبر تارك الشاطئ الإنساني المبدد ، وذلك من خلال العلاقة القوية بين يترا كوس وأوريليانو الثاني ، تلك العلاقة التي امتدت إلى آخر أيامه . ورغم أنها لم تشر سلا . لأن مشاعر حب التحمير بينها أصعب حصوية حارقة على ماحولها ، فتصعب إنتاج الأرض وسبل الدواب ، وعندما فتر حاسها تافقت ثروبها وحيواناتها وحصوية أرضها بنفس القدر .

إن ما يحدث للكائنات الإنسانية يحدث بنفس القدر للطبيعة . وكان الطبيعة - بكلمات أخرى - تتبع خطى البشر وتردد أصداءهم ، ولكن في اتساع هائل . وهكذا نجد الدوائر ذات المركز الواحد . تلك التي تنظم في مركزها آل بوينديا في البداية ، ليحيطهم سكان مكوندو ، تحدها دائرة أخرى أوسع منها ، تنظم فيها الطبيعة وتتسلل تدريجيا مأساويها في انتظام الدوائر الأصغر منها . وهكذا نجد أمثلة آل بوينديا التي تدوم قرنا . تمتد من الأصول الأبوية لينتهي بمولد الكائن الخرف (الطفل دى انديل) ، هذه الأمثلة بصاحبها ظواهر الطبيعة وثوراتها . لينتهي الأمر بانقراض العائلة ، في إعصار أشبه بأعاصير الكتب المقدسة ، يححو مكوندو من على ظهر البسيطة

وليس من الضروري أن نحصى طويلا باحثين عن المستويات المختلفة لمشاهد الطبيعة في الرواية ، إذ يكفي للتدليل على دورها البارز أن نذكر السهول العافية التي تحيط بمكوندو عند بدء إنشائها ، حيث كانت « آلاف من طيور الكاربا واهرار الأحمر تعرف أطياف المدينة التي كانت سلب لب المسافرين » . أو رحلة حوسيه أركاديو بوينديا ورفاقه عبر القارة العذراء وكأهم « سيرون فياما » . لا يصح ، هم إلا شعبة واحدة الفرائشات للبيئة . ولكن تلك الطبيعة المستأنسة تتحول في نهاية الرواية إلى قوى كربية عندما يقرر السيد براون صاحب شركة الموز أن ينفذ مصالحة مع العمال إثر هدمه المصاصة الرعدية (التي لم تهب أصلا) . وعندئذ تنهر السيول على المدينة ، لتصل طول حمس سنوات ، فتكمل الحزبات التي بدأه « استثمار » أخج جدة الصراع الاجتماعي

إن ما يحدث على السطوح الاجتماعية يجد نظيره الخفيف في بعض المدن ، إذ تبدو الطبيعة والمستوطن الأمريكيون باعتبارهما وجهين لنفس لقوة المدمرة . وحدث بنفس الطريقة التي تقع بها شعيرة احتفال رند « هارم ما بين أمارانتا أروسولا وأوريليانو باليوبيا » ، بين المدينة المتداعية بعد الفيضان ، يلعبها القبط ، وتغورها السحالي والفران والخل لدى يتشتر ويكاثر ليصبح المالك الأوحده والهاهي لأفصافها . إذ عندما يدعى العاشقان إلى إعصار الشهوة الذي يمسها . لا يعين في تنقلب إلى الحالة المتداعية للمزل الذي يصممها - بل - على العكس - يحدثان المرء من الدمار لأنفسها . في انتماسها لأعشى . وتتحرك حولها حطوط من الخلل صامتة : تشبهها تماما في إلحاق الدمار - فسوف يبدد الخلل - بعد قليل - المرة الوحشية لهذا الحب . ونحرف وبع صرصر عادية كل شيء في مكوندو ، فتلمرهم ، ونحو ذكرى وجودها

ب الأمر يبدو كما لو كان الواقع الشامل ، في مائة عام من العزلة ، له بعد أكثر اتساعاً من الواقع العادي ^(١) . إن المسافة تتخلق كتوسع من الواقع التحريبي فتجعل منه واقعا ملفزا ، يطوى على كشوف مفاجئة . مما يعنى هذا الواقع إلى التعبير عن نفسه ، من خلال التحويل . إن الاستعارات المادية التي أشرنا إليها من قبل تبدو من قبل التحويل . ولكن أكثر هذه التحويلات غير هي تلك التي تتسع فيها نجوم الواقع لتنتهي إلى نجوم المسحر . تأمل - على سبيل المثال - آثار المناطيس الذي حله معه ميكيا دس ليدهل أهل مكدونو . إن ظاهرة طبيعة متعبة تحول إلى معجزة . بمعنى بسيطة من العنق في التعبير . فقد كانت المراحل والقصور والكشاشات والمواقف تتساقط من أماكنها . بينما تطفئ الخشب لأهلات المسمر به ومحدوة بصوابيل المحرقة من : موسى المسمر . وهو في ذلك يوم الأنبياء المفقودة منذ أزمان تعود لتظهر في نفس الأماكن التي قمت تحتها من قبل دور حدوى . وما تلبث بعد ظهورها حتى تزحف في اضطراب بطيء صاحب خلف قصبان ميكيا دس المسحرة . كما يلجأ الكاتب إلى التحويل في تحليله الآثار التي تحتل في بعض من يقدم صورة عالم غرائب انقلب رأسا على عقب ففسر ما حدث أن المظهر كان بعد كل شيء وأن الآلات بالعلم الخلف كانت تست رهورا بين تروسها إذا لم يتم ترتيبها كل ثلاثة أيام ، وأن الخيوط القصية كانت تصدأ ، وأن الملابس المبللة صكت ثولها بلحاليدي لون الزعفران ، وكان الحور رطبا حتى أن الأسماك كان ينجسها أن تطلع على هواء العرف ، فتند من الأبواب وتطو خارجة من الوافد . إن أهمية هذه التحويلات تكمن في كشفها عن موقف الكاتب من العالم الذي يحلقه في القصة ، فهو يتخذ موقفا متفصلا ، يمكنه من التحكم في مقدار شخصياته . ورغم كونه خارج الزمن ذاته إلا أنه يحاكي الموقف الوجودي لشخصياته . (إذ تعدد محاكاة دون الاحتفاظ بمسافة كافية) ويستبدل الكاتب في محاكاته من صيغ للطربين الشعبيين ورواة القصص الشعبي

ومن هنا تأتي الطبيعة المزدوجة لتلك التحويلات . إذ أن جارتيا ماركير كاتيب يدرك تماما أن مبالغات جارتيا ماركير المعنى الشعبي تمتع فينا الانسجام ، ولكن ماركير المعنى الشعبي يأخذ الأمور بعديته تامه ، فشارك في هذه البرهنة التي تعزى من يشاهد الحوارث . ولكن ذلك لا يعبر من حقيقة أن تصوير الناقص بين الواقع والخيال بعد من أنجح الوسائل لخلق فكاهة . ويسير الكاتب على نفس النهج عندما يفهم المصير الخيالي عن الروتين اليومي فيصبح حزنا لا يفصل عنه ، ومن هنا يترك الكاتب نقالة لتعمل على هواها ، معمقا من تأثيرها بعنصر الفكاهة وإظهار لحظه التامه

ويتجلى العصر الفكاهي في المانية الفاتفة التي تبدلها أماراتا للاحتفاء بدفاترها ، إذ أنها تحو أسماء الفلى من أبناء الكولويل السعة عشر بنسب الاهتمام الذي سجلت به هذه الأسماء من قبل ، ولا نقل في

سرعة عملها ودقته عن الصلقات نصونه إن صداد لرماد على حياهم . وفي موقف مشابه علما أمارات دفرها . إذ تنأب علاقة الموت الوشيك بأسماء وتوزيع ذكرى من سعادتهم في العام الآخر . وتطلب من ذويم إعداد الرسائل التي يرعون في أن تحملها إليهم . وبالمثل ، وإن تشابكت هنا عناصر الموقف على نحو أكثر تعقيدا ، تنقل مراندا هدية عيد ميلاد فأخرة من أبيها عبارة عن صندوق صحن معلق في إحكام ، معون حروف فوضبه . وبينا نقرأ لخطبات المصاحب يصل أولادها بشحف على قصص أختام الصندوق فحدون ما يتوقعونه . حبة حدهم الذي وصى بأن يرسل إلى

إن الفكاهة تبدو فظة في مثل هذه المواقف ولكنها ترمي في حقيقة الأمر إلى التخفيف من وقع المأساة . فالموت الحدي ليس - في المحصلة النهائية - سوى حادث يومي متكرر . وإن كانت معاناة أبطال الرواية المتوحدين تنتمى إلى عوالم ملفزة . ولعل أفضل توضيح هذه الفكرة يبدو في إطالة أماراتنا لحياها تأمل أن ترتشف متعة موت ريكيا حتى الشلة ولكنها عندما أبلغت ، على نحو قاطع ، أنها قد عسرت الباقي أخذت نعد للنهاية في تودة وجلال

ولعلنا نعرفها عن شخصية ساسية من خصائص الكوميديا الساحرة عند جارتيا ماركير وتتمثل في قيام الأشخاص أنفسهم بالإعداد لكافة إجراءات رحيلهم إلى العالم الآخر وهم لا يزالون يتمتعون بكامل عافيتهم ، فالنجار يأخذ مقاييس حسد أماراتا لإعداد نقشها مثلا بفعل حائل الثياب ، والفيسس بأن لما ركها وتلق اعترفها الأخير فيطلب منه الانتظار ربما تنهى المتودة من حياها الأخيرة . حيث تبدل عناية فائقة بتفليم أحامرها ، ومأني أماراتا - في نهاية - وفه صعدت شعرها ، وارتدت كامل ثيابها ، وفق ما تقضى به أدق تفاصيل طقوس الموت ، وتستلق في ثابوت انكسر لتنظر إلى وجهها للمرة الأولى - خلال أربعين سنة - فتري ما فعل بها الزمن

إن الفكاهة اللادعة تظهر في وضح على المستوى السطحي لسرد وفي مواقف كثيرة مشابهة . ولكن العنصر الكوميدى يكمن خصب السطح في الرواية بأكملها ويبدو في اصطدام أبطال المعولة بالواقع أحياء المادى أو بالشخصيات الأخرى الطبيعية . وهنا تظهر احتمالات ابتاق الكوميديا تلقائيا في أية لحظة . وتتحلى في غوسيه أركاديو بوشيا جل هذه الماصر ، إذ عندما يشتعل حياسه بحتط مسطمة البدلي بعدم علامته ، كما بحتط عنده اليقين بالحلم فيأخذ في الانغماس في تجربة ثور الأخرى لتحقيق أهدافه العلمية (صناعة الذهب كمال م تكن لديه سوى عملية علمية لا تهدف إلى أي معمة) ونقد كون من الصيغ يحكم تكوينه الفكري المنتمى إلى العصور الوسطى . يستبد ميكيا دس المعزى - آخر الكيمياءيين العظيم - مستشار ومعدا

إن غوسيه أركاديو شخصية ، بكل ما فيها من سمو . تنه فكاهة عشرات المرات ، وفي كل مرة يلامس فيها كوميدى تنه فكاهة حية . وهو يلامس الكوميديا حين يذهب بحث عن طرس يعود إلى المحترعات العظيمة ، أو بمعنى آخر الحياة والمدن المتعدية . ولكنه

يحطى ، الاتهام ليجد نفسه في مواجهة البحر الخاوي ، ويقترب من الكومبديا ، كذلك ، عندما ويكتشف ، مستعينا بآلات فلكية أن لأرض كروية (وهو كشف خاص بمكريدور رعم أن جاليليو بوفى منذ مائتي عام) ، ويقترب منها مرة أخرى عندما يلقى في التور بالعملات الذهبية الرائعة الخاصة بمهر أورسولا ، ويقترب منها عندما يصح يده على كتفة الثلج لصاعى لدى عرصه العجر . ليعلى في حلال . وإن هذا أعظم إحراج عصره . وكما في كل مرة سمع فيه شعر أن شيئاً مستحيلاً لم يسمع عن تعاهد بشير لأسى . فصل ١٠ من سنا و١١ . عالم انوهم

وكذلك حواء لكومبديا حواء انكولوبيل أوريليا . فقد عزم على الانتحار فور بقاءه من هزيمته في الحرب . وطلب من انطليب أن يحدد له موضع القنب يدقه على صدره ، وعندما أطلق النار سبى أنه غير لفظة «وحيدة التي عدت بها الرصاصة دون أن تحترق قلبه أو نصب عصرا حيويا ، وهكذا يهبط المشهد البطولي إلى موقف عاطلي يدعو إلى استمعة ، رغم أن المصاغة في هذا الموقف تحمل كثيرا من المرارة ولكن المرارة تزايد حذنها هذه المرة ، إذ أن الاحتكاك بالواقع يقود إلى الإحباط وانصت المتعقب « فالإنسان لا يموت عندما يسقى له ولكن عندما يستطيع » كما قال انكولوبيل بمرارة . وترجع الكومبديا في الموقف لسابق إلى عدم التناسب بين طموحات الإنسان والفرص المتاحة لتحقيقه ، إنه نوع من القدر ينطبق على عالم هؤلاء الأبطال الفتيق قدرت هم الهزيمة سلما .

٢ - ٤

الأشباح

في عالم القوى الخطية السامعة لقوانين غامضة لابد أن نجد الأشباح مرونها ، لتجول بين أرجاء المنزل ، وتألف الأحياء ، ولا تبث الدهشة فيهم ، بل تنخرط معهم في حوار مكثف . لقد أنصبت الوحدة عند هؤلاء القوم قسرة على الاستماع . مكسهم من الاتصال بالأرواح في العالم الآخر^(١٧) . لقد ظهر شيخ أجويلار المقتول في مبارزة لقاتله حوسب أركاديو بويديا . كما تحرى مقالات عديدة بين شيخ مكليداس المحرى وأركاديو الذي ثم أوريلياو بابلويا من بعده . أما أورسولا الممره فقد تحولت حكم لشيخوخة وكف «بصر من امرأة عميلة طائفة الخيوة إلى مخلوق محالم ، وضعت ححربا تردحم ناشاج أسلامها ومن مات قلبها من أساها

إن بين لأشباح وآل بويديا رباطا لا ينضم من العرلة ، إنها تشابة اللمة المتوارثة عند آل بويديا ، ووحشة الموت عند الأشباح . إن مكليداس صاحب القدرات الخارقة ، يقضى محه أكثر من مرة ليعاود لظهور ، وعنده يثنى عند من يمكنه الدنى في المرة الأولى يعترف بقوله به « به يحتمل العرلة » ، ثم يتحد شححه من معمل بويديا مقرا د لئانه بعد عودته من موته الثاني . ويتعلق شيخ أجويلار بالحياة تعلقا متسبا ولا يكف عن ترديد ملح وحشته الهائلة . وحينه الصيق لعالم الأحياء بعد سنوات طويلة كان الاشتياق للأحياء مكثرا . والحاجة للصحة

ماسة ، والاقتراب من الموت الآخر الكاس في ثوبا للموت مرصيا ، حتى أن أجويلار انتهى « الأمر إلى حب الد أعدائه » ، فكان يحصه بالزيارة لأنه لا يجد « ما يسليه في أيام آحاد الموت الكثرة »

وتمثل هذه الصداقة بين القاتل والمقتول قبة الانمالات ابائس من الخطوط العرلة . وكلما أوعل آل بويديا في الاطواء وجدوا ملادهم الوحيد في مناجاة الأرواح العارة بدورها من عرلة الموت . ويلارم انواق التحريبي لدى تلك الأسره واقعا آخر . حب لا حده حدود

يقسمون فيه حوارا مبتدا مع الموتى بوصفهم عن فقدان التواصل مع أقرانهم الأحياء . غير أن الأشباح في حالة عام من العرلة بعديها . ومن ونعائى إلى شأها في ذلك شأن الأحياء . إذ لا يدوم وجودهم الشحي إلا إلى حين ، وتبدو عليهم - وهم يحسدون على سبغ ذلك الوجود المؤقت - مظاهر الحرم ، وعندما يعاود أجويلار ظهوره في شبحوحه حوسب أركاديو بويديا يعرض الأخير حين يرى أن « الأموات يشبهون بدورهم فكان الشيخ في زيارته الأخيرة » يكاد يتهاوى من مرط الوهم . ولقد مات حوسبه أركاديو عقب تلك الزيارة فتوقف ظهور الشيخ . وهكذا اقترن موت أولها بتوقف ظهور الآخر .

إن الشيخ يعيش في ذكارة الأحياء ويموت بموتهم . ولكن ذكره ميراث عائلي يتناقله جيل بعد جيل يظهر شيخ مكليداس لسلالة بويديا من بعده حتى آخرهم . أوريلياو بابلوب ، إذ يتبدى له مكليداس « كشيا هرما » فهو « غيب » لذكرى كات في عيكته (أوريلياو) قبل أن يولد نرمن طويل ، ووصلت إليه من ذاكرة حده الأكبر . وقبل أن ينسى الشيخ ، الذي أحد يرداد شعابه حتى دق عن لرؤية ، أسر إلى بابلويا أنه سوف يرحل في سلام إلى « حرش امرب الهالى » بعد أن أيقن أن آخر السلالة يسير حثيا نحو حل شفرة مخطوطه الذى سجل فيه ما مضى وما هوأت من تاريخ مكولوب ، وأنه ليعلم عالم البقي أن نصر أحمجة الشفرة ينذر بتدد القرية ومن عليها . بل ما تحمله من ذكريات في مهاوى العدم

الأشباح ، إذن . تعد تجسيدا للذاكرة - مثلا كان مكليداس - ذلك التجسيد الذى يبرر صلة العرلة بالذاكرة ، وهى الصلة التي كثيرا ما ألح الكاتب إليها في أماكن عديدة من روايته . غير أن دور الذكرة لا يقتصر على كونها مستودعا لقرن من الأحزان ، بل تعترضها ومضات من الحقيقه نصي . حياة هؤلاء السامعي مسحين من الواقع ، تشقى - في الغالب - بما ستؤول إليه حياتهم . وتمثل أمارب خيللا دقيده هده الموتى والعرلة انتفت لها الذكريات ، وحولت إلى رماد التلال المنعمه من التشرقات المهمة المدهه التي ألهمها الحياة لى قلبها . فظهرت - تلك الذكريات البائعة المرارة - ما تبقى منها ، وجسمتها هي وحدها في صها

وهكذا نظل أمامنا تسج في فكرها دون سأم خطوط عداوتها العدة مع ويكا ، بيتا لا تكف ذاكرة حوسبه أركاديو الذى عن التحريم حول مشهد تعيد حكم الإعدام ونقطر العمل « بحث . ونظل مسمى شم « رائحة الشحم » ونسمع حفيف أحمجة « مرشبات المصاحبة لوصول موريشو بابلويا ، ولا تحارق دهن حوسبه أركاديو

ذكرى مذعبات أماراتنا له في الصغر . والذاكرة دروة ثم انمراج ودروها تتمثل في لحظة الموت حين يحشد جوهر الحقيقة المحترقة داخل النفس ويثقل في مصفات تُستدعى من الماضي (ومثال ذلك ورود الذكريات على ذهن أوريليانو وأركاديو من بعده لحظة إقالتها على تصيد حكم الإعدام) ، كما تحدث لحظة الانمراج أو النهاية عندما يطبع الموت بصمته التي لا تمحي ، فليس صدئد نعمة مهروب . إن الكولويل أوريليانو قد مات بالفعل عندما تجسدت ذكرياته .

٢ - ٥

السحر والذاكرة والزمن

لقد وصفت في دراستنا إلى نقطة لا بد صدها من توضيح الوحدة التي أشرنا إليها بصورة عابرة فيما سبق ، والتي تربط بين الماوراء الطهورية في النفس . وهي السحر والذاكرة والزمن

إن قوى السحر تجسد في ملكياس ، ويظهر واضحا منذ الصفحات الأولى في الرواية أن حياة العجوز قد تشابكت وتداخلت مع حياة القرية ، فهو الذي يحرص خوفاً أركاديو بويديا على الإيجاز في مجمل اللاواقع ، وتظل ذكراه وذكرى تجاربه عالقة بأدهال أولاده الذين يورثونها لديهم ، ويجعل ملكيادس العائد إلى الحياة من بيت العائلة محلاً لإقامته ، حيث يشرح في كتابة مخطوطاته بشفرة سانسكربتية تظل مستغفة على المهمل إلى أن ينقضي قرن من الزمان ثم يسجل فيها حياة القرية وبنياً بحصيرها . ويظل شبح ملكيادس بعد موته يواصل تردده عن المهمل حيث توصل أوراقه ، ويصنع في الحفاط عليها سليمة دون أن تحسها عرادي الزمن ، ويستطيع كذلك أن يوجه خوفاً أركاديو الثاني وأوريليانو بايلونيا نحو طريقة حل الشجرة فتعرضها كثير من الأعاجيب تماثل أصحوية البوءة ذاتها . إن ذلك المهمل - مكان ملكيادس المفصل ومهبط التحبات - يحصر فجأة لعوامل البلى والتحلل عندما يقضي ملكيادس نفيه للمرة الأخيرة ، وعندما يذوق ناقوس السماء للقرية بأجمعها . لقد استطاع ملكيادس بقواه الخارقة أن يعيش قروياً ناكسها . وأن يتطلع إلى ما بعد موته فيحل الحقبة الأخيرة من تاريخ القرية إنه متحرك . في الحقيقة ، خارج حدود الزمن الإنساني بما تملك في نفس الوقت القدرة على تحريك عجلة الأحداث إلى الأمام وإلى الخلف ، ومن ثم يتحلل دور الكاتب الذي كثيراً ما يلجأ إلى استخدام تلك العجلة العنيفة الأثيرة لديه . وتمتد مخطوطة ملكيادس بمودعا توصيحي هذا الأسلوب . فبعد فطلي متواليين في الزمن المصارع الدم يعصل بينها - في الحقيقة - قرن من الزمان ورأس العائلة بقيد إلى شجرة وحائتها يؤكل بواسطة النمل » ، فمخطوطة ملكيادس في واقع الأمر « تمشد قرناً من تفاصيل الحياة اليومية على نحو يجعلها تتواجد في لحظة واحدة »

إذا كان ملكيادس قادراً على أن ينطلق متحولاً في مناهات الزمن فإن دماء آل بويديا لانتهج مادامت لاثرائه تعثر في حسابها . لقد ظلت شخصيات الرونة ومواقفها بل أفعالها . في أحبار كثيرة . تتناسخ وبرتج

صدى بعضها البعض ، الأمر الذي أدركته أورسولا وبيلاز تيريرا « النساء الواقعات » ، أو - كما قالت أورسولا - « كان الزمن قد انقلب على أعقابهِ وعاد بنا إلى البداية » إذ « إن الزمن لا يمر بل يدور في حلقة » و« إن تاريخ العائلة ليس سوى آلة تكرر حركتها ، إنه عجلة دورة يمكن أن توصل دورها إلى ما لا نهاية ما لم يوقفها البلى الذي يتقدم حينئذ - لا عجلة ودون عائق - نحو محورها » . وتعتبر بيلاز تيريرا ، في قصة شحوتها ، عن إحساسها بالموقف معارفات مشابة ، فقد لقنها بأوريليانو بايلونيا أدركت « أن خطي الزمن تعود إلى مناهات الأولى » . لقد فرحت من مدى تشابه زائرها بالكولويل ، إنه مثله تماماً « يعمل إلى الأبد ومنذ بدء الخليقة لعنة العرلة » . إن التكرار يهيب كل شيء حتى العجز الذين يعودون إلى مكوندو قرب النهاية ، يواجهون نفس النجاح في عرص حبلهم والأعييم القديمة التي سبق أن عبرت مؤسسى القرية الأول قبل انقضاء مائة عام

وكذلك فإن عور فكرة حياية أو ذكرى معين في أفق الدهر يدفع عجلة الزمان فتدور قدما ، أو توقف عند نقطة معين ، فبعد أنباء أحقاد أورسولا يقولون هذان ذكرياتها في شحوتها إلى نعمة مسلية . فيعيدون ثقل مقابلاتها الحبية مع أسلافها . ويشدرون برديده أحاديثها أما بيلاز تيريرا ، قارئة الطالع ، فتعزل نفسها تماماً في الماضي ومن ثم تستطيع أن تستشف المستقبل (الذي كشفته أوراق اللعب في شباهة) باعتباره أمراً سبق الاعلاع عليه وتم تحققه بالفعل . وقد كان خوفاً أركاديو بويديا وثقاً من أن « عجلة الزمان قد أصاب لعصب » وانعصرت الأيام لديه في يوم اثنين لا يتغير ، لا تتلوه أيام الأسوع الأخرى ، وعندما سأل أوريليانو عن اليوم وعرف أنه الثلاثاء قال « هذا ما فكرت فيه ، لكن سرعان ما علمت أنه لا زال اثنين من أسس ، انظر إلى السماء . انظر إلى الخدران ، انظر إلى زهرات الطهسية اليوم أيضا اثنين ... وفي يوم الأربعاء أكد أيضا أنه الاثنين . » فلم يكن لديه - كما اعتقد - ما يثبت مرور الزمن . وهنا - أيضا - يرى أن الحنون يتحول إلى قدرة على الاستبصار ، فيكشف خوفاً أركاديو الثاني وأوريليانو بايلونيا قرب النهاية أن « خوفاً أركاديو بويديا لم يكن محولاً كما ادعت الأسرة وإنما شيئاً له قدر من الوعي - من حقائق الزمن - بدوره - يعانى من المفزات والحوادث ، فيمكن أن يتفجر إلى شظايا ، ليرك شظية منها حالدة في إحدى الحجرات »

إن التسلسل التاريخي للأحداث على امتداد قرن بأكمله ، يقابله زمن آخر تملك فيه الأحداث قدرة فعلية أو مفرغة على تكرار ذاتها غير أن عجلة الزمن تبلى وتبدد معها الذكريات ، وحدث ما يتصح لعائلة بويديا عندما لا يعتمدون على ما يبقى في الذاكرة بل يسجلونه في أوراقهم . فالكولويل أو بديا بصوغ تجاربه في الحب وحرب في مجموعته أشعار يحتفظ بها في صندوق معه . ثم يصير على - سبق - إلى البقاء عندما يتوقف إحساسه بالحياة أثناء فترة عكوفه لأخيرة وبعده في واحة النضاعة . وكذلك نستعاد ذكريات بصفة دورية كوسيلة رد عائلة السيان . وبينما سير النساء حيثما يحرص أو يبتدو بايلونيا - في لقاءاته الخزينة مع بيلاز تيريرا - على استرجاع الأحداث الماضية برمتها

ومن الصعب أن يتبين القارئ بوضوح - منذ بداية الرواية - الأبعاد الكاملة للعلاقة بين الماضي والمستقبل ، وبين الزمن والذكرى ، وبين الذكرى والكتابة ؛ إذ تتمثل في هذه العلاقات جميعا القرصية لعدسة التي تنظم العمل كله في إطارها ، ولا يكتمل تعامل أحرارها إلا في صفحات الكتاب الأخيرة

٢ - ٦

ازدواج الرمز

في صفحات الرواية الأخيرة يعثر أوريليانو بايلونيا - آخر صلالة بونديا الأحياء وعقب موت أمارانتا أورسولا أثناء وضع طفلها لوحش والهام الغل لمحمد - أخيرا على معنح الشعرة التي تمككه من قراءة مخطوطة ملكيادس ، فيكرس وجوده كله لقراءة يتبين معها بعد دققت المضمون ، والمخطوطة ، في واقع الأمر ، تتبع تاريخ مكوندو إلى لحظة قتلها ، وكأن الفجرى كان يسجل من لوح محفوظ - وتندثر القرية لحظة الانتهاء من القراءة محفقة لسوء اندثارها .

نحس - إذن - أمام لقاء يتعدى تحجبه ، لقاء بين التاريخ كما عاشه آل بونديا والتاريخ البهية وبين زمن طويل مستقيم عبرته حياة الشخصيات وبونديا فرق رمية ، وأخيرا بين مصير آل بونديا ومصير مكوندو .

إنهم يزأج ما بين الدمار وتبدد الذكرى ، والإعصار الذي يقص على مكوندو لا يزال - محملا بأصداء الماضي ، وتمتمة احتشاش القديمة وبالتهديدات المهرقة التي تسبق اشتعال الأنشواق العلابة - ولكن الأمر يستوى فقد امتحت المدينة وهجيت من ذكرى الإنسان ، ويرأج أيضا ما بين الحقيقة والسحر . إذ تعرف مكوندو بأنها « مدينة المرايا » أو « الأسراب » ، وكذلك بين ما تسجله المخطوطة وما تحتويه صفحات الرواية .

إذن ملكيادس ، الذي تروى مخطوطة الأحداث التي تتضمنها القصة ، ليس سوى رمز لكائنا ولقدرته على تجاوز الزمن ذي الاتجاه الواحد وإطالة دهره في الذاكرة ، وإلى جانب امتلاكه رؤيا العراف القاطعة لجده يتداخل مع الكاتب ويشترك معه في هيئته على عالم مخطوطاته . إننا نسبح صوت ملكيادس - جارتيا ماركيز - بمس أن الأحداث المروية لا تخضع للتكرار ، ومن ثم يقرر إيقافها ، فيؤكد أن وراء القاص - المشترك يكس القاص - الحكيم ، ذلك لأن « كل ما كتب فيها (المخطوطة) لا يقل التكرار من الأول وإلى الأبد ، لأن السلاسل الموصومة بلغة مائة عام من العرلة ليس لديها فرصة أخرى على ظهر البسيطة » .

فالرواية - إذن - مريخ من موهبة ملكيادس ومن تصور عقل لكاتب عصري يلجأ إلى المحاكاة والتحقى ليحد استعادة ملامحه في الازدواج بين وبين المعجزي

وتتبدى الحقيقة قاسية في اتساع الثغرات في ذاكرة المدينة كلها أمعب في الحمول والسلبية واللامعل ، حتى يصبح ماوقع لآل بونديا مجرد ذكرى غائمة . ولا يبقى من تاريخ الكولوميل المعاصف سوى اسم دون هوية محددة ، بل يغدو تاريخ القرية داتها تاريخا غامضا يناله الريب ، ولا يجر من عيبت هذا الصياح سوى أوريليانو بايلونيا ، فيعمل حاهدا ويشعل دونه انتقد ليمرد في الاحتفاظ بالحقيقة ولو إلى حين

إن الحقيقة - إذن - لا نجد ملاذا سوى الذاكرة . والكتابة إحدى وسائل الاحتفاظ بها (كما فعل الكولوميل أوريليانو فتحوي شاعرا) ولقد ألح المؤلف في مطمح الرواية إلى العلاقة بين الحقيقة والذاكرة وكتابة في وصفه لحبي الشاط الوائق المتماثل الذي انتاب القرية عند تأسيسه والذي يكاد يأخذ طابع كوميديا . فقد أصاب وباء الأرق أسرة بونديا في بدى الأمر . وما لبث أن عم القرية جميعها ونذت أعراضه الأساسية في نشاط لا يهدأ وحيوية فائقة مكنتهم من إنجاز أعمالهم المعتادة في زمن قصير ، وأصبحوا لا يحدون ما يلتهم ساعات الفرج سوى ألعاب يجزعوها لفصاء الوقت ، لكنهم تيبوا بعد حين أن أحد أعراض الوباء المدمرة كانت - فقدان الذاكرة . ولقد كان أوريليانو أول من أدرك هذه الأعراض فأسرع أبوه إلى تسجيل أسماء الأشياء على بطاقات ألصقت عيها (منضدة ، كرسي ، ساعة حائط ، الخ .) وهنا نشأ احتجاب ضباب الأفكار المرتبطة بالأسماء ، وتعاقم الصراع ضد سببان فأصبح أكثر شراسة ، ولتعدوا يجمعون بيانات لتحديد وظائف الأشياء وهذه بقره ، يجب أن نعلم كل صباح حتى يتصلح حالنا على بين ، ويجب أن نعلم اللين حتى نعلم بالقهوة فحصل على قهوة بالبن . وبلغ بهم الأمر أن علقوا لافتة ضخمة وسط الميدان حطت عيها عبارة « انه موجود » . ولم يبدأ غومبه أركاديو بونديا حتى اخترع قاموسا دوارا ، يمكن من طريقه استحصار الأفكار للمهمة ، فضع تحت ناظري من يرغب في البحث عيها

ولقد كان ثلما أن ينتهى هذا اتصال اليومى إلى نسيان الناس لقرعة بدورها . لكن ملكيادس تدارك الموقف وعالج القوم . فقد كشفوا أن الكتابة تطيل بقاء الذكرى وإن لم تصل بها إلى الخلود وهكذا « واصلوا العيش في واقع مترق . تبته الكلمات لحظيا . ولكنه واقع كان يشفى أن يمر دون أمل في الإمساك به . عندما تنسى قيمة لحرف المكتوب » .

ومن الخدير بالملاحظة أن الشخصيات - خلال هذه الفترة لانتقديه أصبحت بعدد عيها شق حجب للماضي المهدد بالنسيان وعلق عيها وهما وواقع حجاب . قد يبحث على السوى ولكنه هش لا يبركر على نسيان . ولم بعد ملار تبييرا قارئة الطالع يعنى باستطلاع مستقبل ريليا لحدث تستقرى (أراق لتعرف ما أصبح أكتة إلهاما وعموصا - دصى ووصل تبييرا هذا الدور حتى النهاية وفي ثمة شبحوحم يعرف بايلونيا . إن هذه الأحداث سبق وقوعها في الماضي ولكن من شك . أنه بعد الآن »

الوقت وهو الشيخ الذي دفع بقلته خمسين أركاديو بيريتيا وأورسولا إلى معادرة ريوانتا

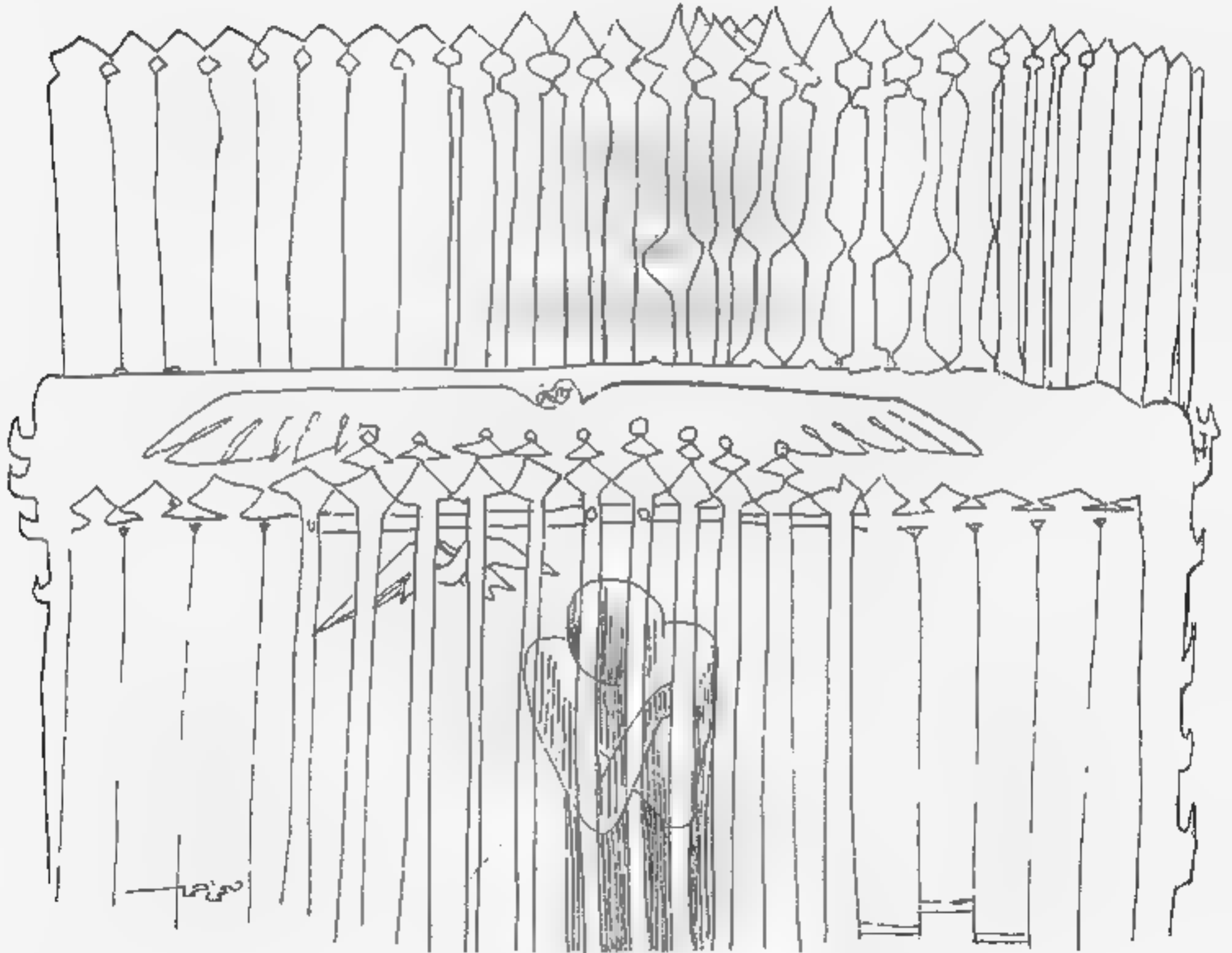
(٥) تلقى قلعة ريبيريس الجميلة على جفء الموت ياليت قمارانتا ، لشعائر لوب ، فهي على وعلاقتها بالوث ،

(٨) إن عبارة dando Vultos الإسبانية قد تعني ودائر حول نفسه ، (المترجم)

(٩) تلك هي آلة التذكير ، وهي دافع يتجاوز القهقري في مواضع أخرى من الرواية ، ومن الحدير ملاحظة أن الرابطة التي تذكر آله أحياناً بين الأشياء والتذكير سمي آله التذكير : maquina de recordar ، ويظهر في محاولة فرنانسا ، عندما يندم على العمر فأصبحت وحده ، استثناء أوهام شاباً مرة أخرى ، فترندى رى الملكة كما تصورت عنها

(٦) لقد لاحظت من مكوثهم هذه الحبيبة خلال حادثة بسيطة في ذاتها وإن أقرب في قوم يعيشون على الفطرة مثلهم ، مثل ذلك في مثلهم ، للمرة الأولى ، تعرض سبيل في قديمه ، ولقد عبروا عن مشاعرهم من رجاج عظيم ، لا يعرف أحد - يقينا - ليس نعم حدود الواقع ،

(٧) تختلف حالة شيخ بروديسير أجيلاز عن القصص التي تقترب منه في حسن



المجلس الأعلى للثقافة
الأمانة الفنية



مسابقة يوسف السباعي في نقد القصصة

تعلن الأمانة الفنية عن

فتح باب التقديم لهذه المسابقة بقسمها :

١- المقالة النقدية وكما يتبع مبررات قيمتها كل منها ١٠٠ جنيه وموضوعها

نقد أحد المؤلفات في القصة القصيرة أو الرواية ،
ويقتل عن عشر صفحات ولا تزيد عن عشرين صفحة فولسكاب .

٢- الدراسة النقدية ولها ثلاثة مبررات قيمة كل منها ١٠٠ جنيه وموضوعها دراسة لأعمال

أحد كتاب القصة والرواية أو لمرحلة قصصية أو ظاهرة قصصية
أو اتجاه في القصة أو الرواية ولا تقل عن سبعين صفحة
فولسكاب ولا تزيد عن مائة .

● يقدم الإلتحاق من ٤ فسخ على الأدلة الملتزمة إلى سكرتارية لجنة القصص
بالمجلس الأعلى للثقافة : ٩ شارع حسن صبرى - الزمالك في موعد أقصاه آخر يوليو .

التفسير الأسطوري فكر النقد الأدبي

□ سمير سرحان

لدى النحاهات انتفسر الميثولوجى فى النقد الحديث بوجودها إلى نظريات كارل يونج أساسا فلا شك أن يونج يعطى أهمية كبرى للأسطورة ووظيفتها فى حياة الإنسان الفنية وهو يقول إن وظيفة الأساطير والأحلام ذات الدلالة فى حياة الإنسان ليست مجرد التطهير وإنما إتاحة قدر من المعرفة بأنفسنا ويؤمن يونج بأن الإنسان يستطيع أن يحلم ، أحلاما ذات مغزى أو معنى ، وأن «العقل الباطن قادر أحيانا على أن يكون له قدر من الذكاء والإرادة أعلى من الفهم الواعى» (علم النفس والدين - يوهانس ١٩٣٨ ص ٤٥) ودلالة هذه العارة واضحة ، فإذا كان نشاط العقل الباطن ، سواء فى حلم أو لأسطورة ليس مجرد مظهر من مظاهر الاضطراب النفسى وإنما هو - أحيانا على الأقل - دلالة على تنظيم رادى ودكى ، فإن الأحلام والأساطير تكسب دلالات معنية «واحدة» ودرجه الوعى فى الدلالة تختلف باختلاف الحكيم ^(١) والأسطورة

الذى لا نستطيع فهمه ليس لأنه مجرد واجهة تحلى وراءها شيئا آخر وإنما يساطة لأننا نعيجز عن قراءته القراءة الصحيحة :
(الإنسان الحديث فى البحث عن الروح ص ١٥) ^(٢)

وبعض الأحلام التى يصنعها يونج هى بناء رمزى متكامل ومتصور وأجزاء هذه الأحلام يتنظمها نظام دقيق طبقا لما يسميه النقاد «منطق الخيال» . ولذلك فهى مفهومه ومنسقة داخليا بالنسبة لمى بحسن التفسير . وهى بهذا المعنى - موارد للأعمال الفنية المتكاملة . ولذلك يصح دور المفسر موازيا لدور الناقد الأدبى . فثلا يكتب يونج فى تحليل حلم مسمى أنه «يتناول الدين بشكل متعمد وما دام الحلم متسقا فهو يوحى بوجود منطق من نوع معين يودى إلى معنى معين»

وقى ، أى يونج أن تفسير الحلم أو الأسطورة لا يطلب من مفسرنا - فالرموز التى يقوم عليها الحلم والأسطورة هى رموز «عامة» ويعلمه وشائعه وليست رموزا خاصة وعامضة كما يمكن أن يشادر إلى أدهانا . ويقوم تفسير يونج للأحلام على أساس احتوائها على عناصر هامة مثل الاقتصاد وتوارى الصور وبعض الرمزى ، وهى تلك الأدوات مبرها التى يعتمد عليها كثير من أرباب «بعد الحديث» و تحليلاتهم الأدبية . يقول يونج ، إن العمل الفنى العظيم يشبه الحلم وهو يحدد سر هذه العظمة على النحو التالى

ولقد كان لهذا التأكيد من جانب يونج على وظيفة الحلم والأسطورة تأثير فى مجال النقد الأدبى أكبر من تأثير فرويد . وتلخص الأستاذة مود بودكين تأثير يونج فى النقد الأدبى على النحو التالى

«إن الفرق بين فرويد (لرويد ويونج) يكمن فى إيمان يونج بأن العقل الباطن له وظيفة إبداعية تجمع التفاصيل للخرقة فى كل واحد ، وأنه أثناء الحيلالات التى تنشأ فى الحياة ، سواء أثناء النوم أو الاستيقاظ ، هناك دلالات على اتجاهات وأنماط جديدة للتكيف قد تأخذ بها الذات الواعية - عندما تتأملها - وتنفى ألها ، مسلحة ببعض اليقين بأن هذه الاتجاهات مدعومة بأنشطة العقل الباطن» (أنماط بدائية فى الشعر ، ص ٧٣) ^(٣)

وعلى عكس فرويد ، لا يعتبر يونج أن الحلم شئ يستمضى على التفسير وإنما يحمل الناقد دور المفسر عن تعبيرة يقول يونج

«إن صورة الحلم الواضحة هى الحلم ذاته وهى يمكن معاه فإذا تحدثنا عن السكر فى البول فإننا نتحدث عن السكر وليس عن مجرد (واجهة) يحق وراءها الزلال . وعندما يتحدث فرويد عما يسميه (واجهة-علم) فهو لا يتحدث عن الحلم ذاته وإنما عن عمومى الحلم . نحن لا نقول إن الحلم له واجهة مريبة إلا لأننا نعجز عن فهمه . والأفضل أن نقول إننا إزاء شئ يشبه النص



وفي هذا يقترب يونج كثيرا من رأى أصحاب «سنة نقد» الحديثة الذين يؤمنون باستقلال القصيدة ككيان قائم بذاته عن الشاعر الذي كتب بمجرد ولادتها. والحديث في هذا الرأى الذى بطرحه يونج أن عالم النفس قادر إذا أراد على دراسة القصيدة نفسها بصفتها كيانا مستقلا ، وليس فقط دراسة عقل الشاعر الذى كتب القصيدة . وإذا تباعد ما هو الاسهام الحقيقى الذى يمكن أن يقدمه عالم النفس لدراسة الأدب وجدنا أن يونج يمر لنا بين نوعين رئيسيين من الأعمال الأدبية «هناك أولا ، يسمى «بالأدب النفسى» الذى

«يخطه مادته دائما من مجال التجربة الإنسانية الواعية ، ولقد أسمى هذا النوع من الإبداع بالنفسى لأنه لا يتجاوز في نشاطه حدود الوضوح والفهم النفسى . وعندما نتناول النوع النفسى من الإبداع الفنى لا يصبح بحاجة لأن نسال أنفسنا كم تكون مادة العمل أو ماذا تعنى»

أما النوع الآخر فهو الإبداع الفنى القائم على الرؤى ، وإراءه هذا النوع ، كما يقول يونج «تصينا الدهشة ، وتختلط عليها الأمور ، ويصبح مضطربا لأن نأخذ حذرنا ، وأحيانا يصينا الفكر ونطلب تعليقات وتصويرات . فهو لا يذكرنا بشئ في حياتنا اليومية وإنما بالأحلام والمخاوف الليلية ، والمناطق المظلمة في العقل التى نشعر إراءها بالتحير والرهبة» . (الإنسان الحديث في البحث عن روح من ١٨٢ ص ١٥٦)

والواضح أن يونج يقصد أن أدب الرؤى هو الذى يتطلب خدمات عالم النفس وليس النوع الأول الذى يتطلب مجرد الأدوات النقدية للنقد الأدبى . وكما يقول يونج فإنه بالنسبة لأدب الرؤى يصنع عالم النفس أن يوضح لنا أن نوع التجربة التى يصادفها دى أو «سنة نقد» هي تجربة هامة وجادة بالرغم من أنها تقوم على «رؤيا» أو «رؤيا» - «سنة نقد» - هي حقيقة كالمواقع تماما . ومن ناحية أخرى ، يستطيع عالم النفس أن يبين لنا أن «عالم المخاوف الليلية ، والمناطق المظلمة في العقل» ليس غريبا عنا تماما وإنما هو - في الحقيقة - عادى حمدا . وهذا يمكن يبرئ عالم النفس العنان الذى يقيم أعماله على الرؤى من «سنة نقد» . فهو - هي مجرد مظهر من مظاهر عدم التكيف النفسى وأن «سنة نقد» - يستخدمها في عمله هي تشويبات دائية لعالم النفس . وبذلك يوضح : هذا الصدد أن «أدب الرؤى» يشمل على عدد من «عظم الأعمال» وراث الانسانية ومنها الكوميديا الإلهية لدانتى و «مولى ديك» للكاتب الأمريكى هرمان مليل

...

«(الحلم) مع كل ما ينسب به من وضوح ظاهرى لا يفسر نفسه ويستحيل أن يكون ذا دلالة واحدة فلا الحلم ولا القصيدة يمكن أن يراى معنى واحدا ، كأن يقول لنا «يجب عليك أن تفعل كذا أو «إن هذه هي الحقيقة» . والقصيدة مثل الحلم تتطلب منا أن نقدم تفسيرنا الخاص . إذ أن القصيدة تقدم لنا صورة بنفس الأسلوب تقريبا الذى تسمح به الطبيعة للسان أن يسمو وتترك لنا الحرية في أن نخرج باستنتاجاتنا الخاصة» (علم النفس ولدى ص ٣١) (١٤)

ومفهوم يونج للتعبير يشبه إلى حد كبير مفهوم أصحاب النظرية الارمرية . فهو يؤمن مثلهم أن القصيدة مليئة بالمعاني العسية ، وأن علاقة أجزائها بعضها البعض تتجاوز التنظيم والترتيب العقلاني وتنصص التوفيق بين المتناقضات الظاهرية

ويعتق هذا المفهوم الأخير مع بعض النظريات الحديثة في الشعر تماما ، خصوصا نظريات إيلوت وكليث بروكس وألان تبت ، كما أنه يفسر التوازي الذى يقيمه يونج بين القصيدة والحلم ، فهو يقول إن الطاقة العسية أو الجهد العسى يشكل عام يتضمن «توافق الأضداد» ، وإن التوافق العسى للعقل يستلزم تعظيم حالات الوعي العسية من خلال «التوتر الكاس في علاقة الأضداد القائمة على التباين والتوافق معا» ، وبالتالي خلق حالة من الوعي أكثر شمولاً واتساعاً .

وقد تحدثنا عن التوازي بين القصيدة والحلم عند يونج ، ولكن يبقى أن نوضح أن يونج نفسه يصنع حدا فاصلا شديدا للوضوح بينها ، فالحلم يتشكل من خلال العقل الباطن .

أما القصيدة ، فرغم أنها يمكن أن تستمد مادتها من أعماق كان الشاعر إلا أنها - كما يقول يونج «متعمدة» - على ما يبدو - وتشكل من خلال العقل الواعى»

ومعلا عن ذلك ، فإن يونج يحرص على التمييز بين دراسة عالم النفس لشاعر وبين دراسة للقصيدة نفسها ، فراء يقول في هذه نفرويد

«الحقيقة أن مفهوم نفرويد للنفس يعدنا عن الدراسة النفسية للعمل الفنى وبضئنا وحها لوجه أمام المزاج النفسى للشاعر ذاته . إن دراسة الشاعر مشكلة هامة لا شك في ذلك ، ولكن العمل الفنى كيان قائم بذاته ولا يمكن اعتاده وسيلة لتحليل الشاعر نفسه» .

وإذا كانت لغة كارل يونغ قد أثرت في اتجاهات التعبير الميثولوجي في العقد لأدبي ، فإن الحركة الرمزية في الأدب كان لها تأثيرها الكبير في هذا المجال . فقد أسفرت الحركة الرمزية في الأدب عن اهتمام متزايد بالإنجازات الرمزية للإنسان البدائي وخاصة بالأساطير التي كان يعبّر الإنسان البدائي من خلالها عن نفسه . وقد ثبت أن هذه الأساطير ليست مجرد حكيمات طفولية أو لامعقولة ، وإنما هي تعبير للحقيقة التي انطلعت في ذهن الإنسان البدائي ، بل كانت الأساطير في كثير من الأحيان وسيلة الإنسان البدائي لتفسير الكون وفهم مختلف القوى التي تحكمه . وقد كان الفيلسوف كاسير يرى أن العقل الإنساني ليس مجرد مرآة سلبية يعكس ما سطع عليه من صور ، وإنما هو طاقة نشطة تؤثر في الواقع . يمكنه كما نتأثر به . ومن هذا المنطلق تصبح الصور الرمزية التي حتمها عقل الإنسان البدائي إسهاما منه في تفسير وتشكيل الواقع من حوله .

وكان الفيلسوف هيردر - وهو معاصر لكاسير - وإن كان يصغره - أود من قبل معرفة أن الأسطورة كانت سببا في ظهور اللغة ، وإن الشرعيا كوسيلة للمحافظة على الأسطورة والاحتفاظ لها بديناميكيتها وقبل ذلك كان الفيلسوف الإيطالي فيكو في كتابه « العلم الجديد » Scienza Nuova قد طلع علينا بنظرية مؤداها أن الأسطورة هي نوع من اللغة شعرية ، وهي اللغة الوحيدة التي كان الإنسان يستطيع أن يعبر بها عن نفسه في المرحلة البدائية من تطور البشرية ، ومع ذلك فقد كانت لغة أصيلة لها قواعدها ومطبقها الخاص .

وقد توصل فيكو إلى أن اللغة بدأت أولا بالاشارة ثم تطورت تدريجيا خلال مراحل الأسطورة واللغة المحازية إلى اللغة الواضحة ذات القواعد المحددة الثابتة التي تتكلمها المجتمعات المتحضرة . وبذلك يكون فيكو قد رفع من شأن اللغة فجعلها نوعا من أنواع المعرفة . أما بالنسبة لمؤرخ العصور البدائية فإن الأسطورة نوع من أنواع المعرفة الضرورية ، ومع ذلك فهي نوع أدنى من المعرفة ، فهي عليه ظهور الحضارة ورغم أن تأثير فيكو في عصره كان بسيطا جدا ، إلا أن كتاباته كان لها تأثير كبير في عصرنا وخاصة على الفيلسوف الحديث بندتو كرونشي .

وفي العصر الحديث يعتبر إرنست كاسيرر Ernst Cassirer من أكثر المفكرين اهتماما بقضية نشأة اللغة وعلاقتها بالقوانين التي تحكم تطور الطقوس والأساطير البدائية . وفي كتابه المقام « فلسفة الأشكال الرمزية » Philosophy of Symbolic Forms (١٩٢٣ - ٢٩) يختلف كاسيرر مع هيردر في محاولته للتزج بين اللغة والأسطورة ، واعتبار اللغة نتاجا طبيعيا للأسطورة ، فهو يقول إن ظهور اللغة لا علاقة له بالأسطورة ، ويؤكد أن كلا من اللغة والأسطورة منفصل تماما ، وإن كانا نتاجا لنفس الأب ، وهو نزعة الإنسان البدائي إلى التعبير بالرمز ويربط كاسيرر بين اللغة البدائية المشبعة بالانفعالات العاطفية الحادة للإنسان البدائي ويربط ذلك بنظرية في الشعر . ولكن علينا أولا أن نعرض لما قاله كاسيرر في علاقة اللغة بالحقيقة .

يقول كاسيرر إن الرموز تنشأ تلبية لاحتياجات الإنسان وأهدافه والرمز ليس جابيا من حوائط الحقيقة وإنما هو الحقيقة نفسها . وفي الرمز

هناك توحيد كاملين بين الذات والموضوع في الرمز - كما يقول كاسيرر - « علاقة يوحد وامرأج كاملين بين الصورة ، والموضوع ، وبين الاسم والشيء » (اللغة والأسطورة ص ٥٨) .

ويؤكد كاسيرر أننا عندما نصف الرمز بأنه « مكان اللقاء » بين الذات والموضوع فإننا نرتكب خطأ كبيرا لأن مفهوم الذات والذات لا يتمنى إلى مرحلة متأخرة من تطور اللغة . والإنسان البدائي ، كما يؤكد كاسيرر ، لم يعرف هذه الازدواجية بين الذات والموضوع والتفرقة بين الذات المدركة والشيء المدرك .

ويؤكد كاسيرر أن عقلية الإنسان البدائي لم تكن تفرق بين الله والأشياء أو بين الأشياء ومسبباتها . ففي عقلية الإنسان البدائي تكتسب المذركات الأسطورية العائرية أو الآلهة التي يحضرها الإنسان البدائي نتيجة لتجربته الحية مع الطبيعة - وجودا مستقرا من خلال انكلمات ، ويصبح لها كيان ثابت نسبيا . وأحيانا - كما يقول كاسيرر - يبدو اسم الإله وليس الإله نفسه هو المصدر الحقيقي للتأثير والفعالية ، وبدون اللغة لا يصبح « تحريم وتثبيت » التجربة الإنسانية ممكنا . ولا يمكن أن تتحول الطاقة الممسية إلى شيء يشبه المادة أو إلى عززون للمعاني يمكن تأمله في وقت لاحق ويربطه بتجارب ومعان أخرى عززوة إلا من خلال إطلاق لأسماء على الأشياء - أي اللغة - والقدرة على صيغ واستخدام مثل هذه الرموز على ما يجعل من الإنسان إنسانا ، فالإنسان هو الحيوان القادر على صنع الرموز - وهو الحيوان الوحيد القادر على ذلك .

ومع تطور المنطق والمفكر الجدول فقدت اللغة شحنتها العاطفية واقتربت من لغة العلم . وتشبه هذه العملية عملية تجريد الخرد من اللحم حتى يصبح مجرد « هيكل عظمي » ومع ذلك هناك مجال واحد تستعيد فيه اللغة « دفقة الحياة الكاملة فيها » حتى بالنسبة للإنسان الحديث المتحضر ، وهو مجال « التعبير الفني » حيث لا تحتفظ اللغة بأصالتها الإبداعية الأولى فحسب وإنما تتجدد فيها هذه الخاصية ، ويقول كاسيرر إن الشعر لا يعبر عن « صورة العالم الأسطورية التي تتضمن الآلهة وأنصاف الآلهة ، ولا الحقيقة المنطقية القائمة على المقولات العقلانية والعلاقات المحددة ، فإلى الشعر يقف بعيدا عن كلا المجالين ، إذ إنه عالم من الوهم والخيال . غير أن الشاعر الخالصة لا يمكن أن نجد لها متعلما إلا في هذا العالم ، وفيه فقط نستطيع أن نجد التحقيق والتعبير الكاملين » .

ويحرص كاسيرر على أن يوضح أن الشاعر « الخالصة » التي يعبر عنها الفن ليست مجرد الشاعر الشخصية للشاعر ، فالشاعر البدائي في رأيه ليس مجرد إنسان يستغرق في عرس مشاعره الشخصية ، وإنما « الشاعر الخالصة » لها نصيب من الحقيقة الموضوعية . وما دمنا نعرف الحقيقة والواقع من خلال الأشكال الرمزية فإن الفن يشكل أحد حواضن التطور الذي نستطيع من خلاله أن نتعرف على الحقيقة . فالنفس ليس مجرد نسبة أو أجزاء لوقت الفراغ وإنما هو كشف عن جانب أصيل من جوانب الحياة .

«أسطورة الحياة الباطنية لدى الإنسان» وهي أسطورة ملنة بالحياة والمعنى»

وبالرغم من أن كلا من كاسير ولاجر يهتم بشدة بعلاوة الشعر بالأسطورة، وبالرغم من أن كليهما يعتمد على الأسطورة في التمهية على نظرية الشكل الرمزي، فهما حريصان كل الحرص على التعبير بين الأسطورة والشعر، فتلا تقول الأستاذ لاجر

«الأسطورة والحكايات الشعبية والحوادث (التي تعتمد على الحوادث والحكايات) ليست أدما في حد ذاتها، بل ليست أدما على الإطلاق، وإعما هي خيالات. ويوصفها خيالات فهي المادة الخام الطبيعية للفن»

وبعد كاسير ولاجر اقتحم عدد من نقاد عصرنا - خاصة في أمريكا - بجرأة أكثر موضوع العلاقة بين الأسطورة والأدب، على أساس أنه موضوع يقدم مفتاحا جديدا للنقد الأدبي. وهذه المجموعة الجديدة من المقاد هم من يطلق عليهم عادة «نقاد الأسطورة»، وهم يميلون إلى علم النفس أكثر من الفلسفة (على عكس كاسير ولاجر). وهم متأثرون أيضا تأثرا شديدا بالدراسات الأنثروبولوجية التي تمت في السنوات الخمس الأولى من القرن. وكان أشد ما أثر بهم هو اكتشاف - أو إعادة اكتشاف - أن الأسطورة والطفوس والشعر هي أشكال من التعبير الإنساني موجودة في بدايات أية حضارة وأن ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات هو القدرة على إبداع هذه الأشكال من التعبير التي تنمو «الحالة الإنسانية» في ظلها وتأثيرها.

وقد تأثر «نقاد الأسطورة» أيضا باكتشافات علم الأنثروبولوجيا خاصة ما يتصل منها بتأكيد أنه في داخل كل منا يقع الإنسان البدائي، وأن مواطن القرن العشرين الذي يقود سيارته صاح كل يوم ويعد الصفقات بالتليفون ويستعد للوم بمشاهدة التليفزيون أو الاسماع في الموسيقى الصادرة من أجهزة الكهربية شديدة التعقيد - هذا الإنسان للعصر بعد كل ليلة في أحلامه أثناء النوم خلق الرموز البدائية للأسطورة القديمة. وهذا المعنى تبلو الأسطورة هي الملاد الوحيد أمام الشعر لكي يدافع عن وجوده أمام العلم

وتقدم الأسطورة أيضا وسيلة جديدة لدراسة قوانين الإبداع ويعطى المقاد الدس يحاولون أن يجدوا في الأسطورة مفتاحا مهم عملية الإبداع التي أهمية كبيرة للعصائص التي يشترك فيها الشعر مع العلم فالشعر منه الحلم في برامج عديدة من أهمها «التكليف» (مرج عدد من الصور النفسية في صور واحدة) «والإحلال» (تحميل عصر يلدو غير هام المعنى العام في القصيدة) «والتضمين» (تركيب معان متعددة تحتضمة عن بعضها البعض تمام الاختلاف في نفس العصر حتى يحمل أكثر من معنى)

وفي كل من الشعر والحلم يتم في كثير من الأحيان تجاوز العلاقات المطقفة من خلال توارى الصور

...

ونفهم كاسير الفن على أنه - بشكل أو بآخر - النفس للعلم فالنفس يعطينا معرفة خاصة بحياتنا «الباطنية» أما العلم فيعطينا معرفة غنائنا «الخارجية». والنفس بعد إلينا بعد العاطفي والاسحابة العاطفية وبالتالي فهو يتناقض مع المنطقية والتجريد اللارميين للعلم. ولكن كاسير يعطى العلم المكان الأول بين سائر أنواع التعبير المعنوي وذلك عندما يقول إن لعم هو «الخطوة الأخيرة في التطور العقلي للإنسان» و«أعلى درجة في الحضارة الإنسانية». ورغم أن كاسير يدافع عن موضوعية الأنواع الأخرى من العلم فهو «حتى بأن العلم أكثر شمولاً وعمقا من الفن وذلك لأنه يعتمد عوامل الشخصية والضرورة التي تشكل جاما هاما من لغة الأسطورة والنفس يقول ريبه ويليك

«رغم أن كاسير يعتبر الشعر إحياء للطاقة الإبداعية للعقل إلا أنه يدين بالولاء في النهاية إلى العقل. فبجاء الحقيقة هو «الرمز العقلي المترك» أما الشعر فلها كانت قيمته لا بعدد أن يكون «علما من الوهم والخيال» (الرمزية والأدب الأمريكي)

...

ومن المفكرين الذين تناولوا مشكلة الشكل الرمزي الأستاذ سوزان لاجر التي يعتبر كتابها «مفتاح جديد للفلسفة» (١٩٤٢) «أهم ما كتب في الموضوع. وفي هذا الكتاب تعرض الأستاذ لاجر إلى كاسير فصل الشبيه إلى مفهوم التعبير الرمزي، وتعتبر أن هذا المفهوم يقدم مفتاحا جديدا لفلسفة يمكن من خلاله تفسير جميع الأسئلة والمشكلات «نكري في عصرنا وهي تقول إن بنائع الفكر العلى قد سمحت في عصرنا وبذلك فإن مبدأ التحول الرمزي Symbolic Transformation يمثل مبعدا جديدا أو قوة دافعة تمدنا بمشكلات ودواع جديدة كما أن الأنشطة الفكرية والانجذابات الفكرية المختلفة في عصرنا مثل المطلق الرمزي وعلم النفس الفرويدي وغيرها كلها تكشف بطريقة الخاصة عن أهمية الرمز وأهمية القدرة على صنته

وتتفق سوزان لاجر مع كاسير في اعتبار الأسطورة «المرحلة البدائية من الفكر الميتافيزيقي وأوله تجسيد للأفكار الكلية العامة» (مفتاح جديد، ص ٢٠١). وعندما تم للإنسان تطوير اللغة المعبرة اختفت المفاهيم الأسطورية وانتقلت الحضارة إلى مرحلة عقلانية. وتقول الأستاذ لاجر إنه قد يأتي اليوم الذي «تستند فيه الأفكار ونسلك» وعددك سوف تكون هناك رؤيا ميتولوجية جديدة» (ص ٢٤٥)

وعم أن لادة لاجر تربط بين الشعر والفن عندما وبين التكبير بالأسطورة فهي ليست على استعداد لأن تعتبر الفن مرحلة طارئة في التاريخ المعنى للإنسان. بل على العكس، فالنفس بالنسبة لها هو «شكل رمزي جديد» كما كانت الأسطورة شكلا رمزيا قديما. وعندما أن الفن «در على الاستمرار» حبا إلى جنب مع الفلسفة والعلم وجميع الأنماط العليا من الفكر» (ص ٢٠٢)

وتعد الأستاذ لاجر في كتابها «مفتاح جديد للفلسفة» من الموسيقى اعتمادا الرئيسي لتعبير الرمزي في الفن فهي تقول إن الموسيقى هي

ويعتبر نورثروب فراي من أهم نقاد الأسطورة أو النقاد الذين يستحدثون الميثولوجيا كمنهج جديد في دراسة الأدب وهو يعتبر أن اكتشاف لعلاقة بين الأسطورة والشعر يعني إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم حقيقي. وتقوم نظرية فراي على أن الرموز البدائية تمثل حجر الزاوية في القصيدة وهو يؤمن بأن التاريخ الأدبي مشكلة «تام» - على حد تعبيره - سحر من قطعة البدائية إلى قطعة أكثر تعقيداً حتى يصل إلى قمة الحضارة. وبالتالي فالأدب عبارة عن «تراكم مجموعة بسيطة من الصيغ والأنماط التي يمكن دراستها في حضارة بدائية» وفي ظل هذه النظرية يصبح البحث عن رموز البدائية في الشعر نوعاً من «الأنثروبولوجيا الأدبية» تهتم بالبحث في كيفية استخدام الأدب لأنماط التعبير التي نشأت قبل ظهوره مثل الطقوس والأساطير والحكايات الشعبية.

ومن نقاد الأسطورة أيضاً ريتشارد تشير Richard Chase الذي كتب كتاباً هاماً في الموضوع بعنوان «البحث عن الأسطورة» (١٩٦٩) وتقوم دراسة تشير على أن الشعر والأسطورة يلبي كلاهما نفس الاحتياجات الإنسانية ويمثل فيها نفس نوع البناء الرمزي كما أن كليهما يسبح في تمثيل التجربة بنفس نوع المروية والدهشة السحرية فيؤدي كلاهما نفس الوظيفة في التطهير.

وتختلف تشير اختلافاً تاماً مع القائلين بأن الأسطورة هي أصل لأصل - نوع من أنواع العقيدة. وفي هذا يصطدم تشير بأراء فلاسفة الشكل الرمزي مثل كاسيرر ولاجر الذين يؤكدان أن العقيدة جزء من الخيال الأسطوري. أما «تشير» فيقول إنه لا توجد أية علاقة بين العقيدة والشعر (والأسطورة).

...

وقد أدى هذا المنظور الجديد للأدب من خلال الأسطورة إلى عودة الاهتمام بالرسالة التي يفصح عنها العمل الأدبي ودراسة شخصية الأديب لإلقاء الضوء على عمله الأدبي. فالنقاد ليزلي فيدلر Leslie Fiedler مثلاً يختلف اختلافاً شديداً مع اتجاهات النقد الحديث، تلك الاتجاهات التي تركز على موضوعية الفن وعدم تعبيره عن شخصية الفنان، مما يؤدي إلى التركيز على تحليل القصيدة في ذاتها، دون النظر إلى الخصائص التي أدت إلى كتابتها وفيدلر، على عكس أصحاب هذه الاتجاهات، يؤكد أهمية دراسة شخصية الشاعر والمخاطبة الفكرية التي يدخل في صلب القصيدة بكل ما يتصل بذلك من رموز بدائية تدخل في مجال الأساطير وهو يؤمن أن أية قصيدة عظيمة لابد أن تدخل في نسجها عناصر من الأسطورة والرموز البدائية ولذلك لا يمكن دراستها في ذاتها بمعزل عن البحث في هذه المصادر.

وفي نفس الوقت فإن لابد أن ينسب كيمية استحقاق الشاعر بمرمى البدني وكيف عبر عنه من وجهة نظره أو طبعه بطائفة الشخصيات، كما يجب عليه صراحة دراسة شخصية الشاعر نفسه وليس القصيدة فقط وهو يقول إن الشاعر قادر على أن يأخذنا في رحلة «إلى جوهر عقده الباطن حيث يتحد معنا جميعاً في حضرة أمتنا القديمة وأبطال الحوادث الذين يعتقد أننا لم نعد نصدق في وجودهم».

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه بعد استعراض هذه المجموعة من الآراء.

هل استطاع نقاد الأسطورة هؤلاء أن يجدوا معاناً جديداً لتحليل الأعمال الأدبية من الواضح أن هناك تناقضات كثيرة في مسح المساواة بين الشعر والأسطورة والحلم. كما أن هناك خلافات حادة بين أصحاب هذا الأسلوب نفسه فنورثروب فراي مثلاً يصر على استقلال القصيدة عن شخصية الشاعر، وتشير يعتبر القصيدة مجرد تعبير عن مهبة الشاعر. ولا يكنى - كمسح نقدي لتحليل القصيدة أن يقول الناقد - مثلاً - إن القصيدة (أ) تستخدم الأسطورة (ب) بشكل هي جميل بينما القصيدة (ب) تستخدم نفس الأسطورة (ج) أو أن الأسطورة (س) متعددة الدلالات والمعاني وبالتالي فهي إذا استخدمت قد تصنع قصيدة عظيمة.

أما على الناحية التحليلية فأما مثلاً مسح الأستاذة مود بودكين في كتابها الشهير «أنماط بدائية في الشعر» وفيه تقول إن الأنماط البدائية في الشعر هي الصور البدائية التي تتكرر في شعر القديم والحديث مع مثل صور الكهف العاصم أو الهائم على وجهه مضاداً لشعور «يذهب أو صورة الحج أو حبة القمح المدفونة إلى آخر هذه الصور وفي حينها للتصايد على أساس من هذا المنهج نجد الأستاذة بودكين تقرر من الرموز وبأ القصيدة والرموز كما ترد في الحياة القبلية البدائية وتطبق اكتشافات علم النفس وعلم الأديان المقارن لإثبات هذه المقارنة. واجتهاد لدى قاستح الأستاذة بودكين جهد علمي ضخم بلا شك يستطيع من الكثير من مصادر المعرفة، ولكن يظل السؤال قائماً - هل يقرم هذا الجهد أسلوباً ثورياً في النقد الأدبي؟ إن نقاد الأسطورة - في مدحهم الشديد هذا - يحاولون أن يربطوا: الأدب بالأعماق السحيقة لنفس البشرية الضاربة جذورها في الرموز التي خلقها الإنسان البدني من خلال الأساطير والطقوس... ولكن الثابت - حتى الآن - أنهم يتقاعدون عن المجال المحدد للنقد الأدبي كوسيلة لتحليل وتقييم الأعمال الإبداعية ويقتربون أكثر من الفلسفة تارةً وعلم النفس والأنثروبولوجيا وغيرها تارةً أخرى. ولكن نظل محاولتهم لفهم الأدب قديمة وحديثة من خلال الأسطورة والأشكال الرمزية مثيرة ومفيدة في فهم الإنسان عموماً وليس العمل الأدبي وحده.

● هوامش

- ١ - علم النفس والتاريخ - ص ١٢٨ - ١٢٩
- ٢ - كتابنا في الأدب - ص ٧٣
- ٣ - دور النقد في البحث عن - ص ١٥
- ٤ - علم النفس والتاريخ - ص ٢١
- ٥ - الأدب والتاريخ - ص ١٨٢
- ٦ - الأدب والتاريخ - ص ٥٨
- ٧ - الأدب والتاريخ - ص ٢١
- ٨ - الأدب والتاريخ - ص ٢١
- ٩ - الأدب والتاريخ - ص ٢١
- ١٠ - الأدب والتاريخ - ص ٢١



دار الفكر العربي

مؤسسة مصرية للطباعة والنشر - لصاحبها: محمد محمود الحضري

جلد

الإدارة : ١١ شارع جواد صني - القاهرة
المكتبة : ١-٦ شارع جواد صني - القاهرة
٧٤٦٤٢٣ - ٧٥٠١٦٧ - ١٣٠١٣ القاهرة

تقدم مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

العدد	اسم الكتاب	المؤلف
٩ -	١- قصصنا الشعبية	د. نبيل إبراهيم
٣, ٥٠٠	٢- الشعر العربي المعاصر	د. عز الدين إسماعيل
٤, ٧٥٠	٣- التفسير الإعلامي للأدب العربي	د. محمد عبد الحليم فخامي، د. عبد العزيز شرف
١, ٤٥٠	٤- تطور الرواية الاجتماعية	د. محمد عبد الحليم فخامي
٣, ٥٠٠	٥- المسرح الأملاي	المهندس قاسم
١, ١٠٠	٦- المرأة في حياة مشاهير الرجال	د. عز الدين فخار
١, ٥٠٠	٧- الطفل الموهوب	د. محمد عبد الحليم فخامي
٣, ١٠٠	٨- آفة الهارب	د. ناهد كركي
١, ٤٥٠	٩- تعلم كيف تتذكر	ترجمة: أحمد فنيح
١, ٧٥٠	١٠- رسالة كوكب	د. أحمد مدحت
٤, ٠٠٠	١١- صناعة السنين	د. محمد العشري
٤, ٥٠٠	١٢- النظام المحاسبي الموحد بالملحق	عبد اللطيف مازن، كاموريس وسيلي، فتاوى العشري
٥, ٠٠٠	١٣- دعائم الحكم في الشريعة الإسلامية	د. محمد إسماعيل البدوي
٣, ٠٠٠	١٤- الخطابة .. أصولها وتاريخها	الإمام محمد أبو زهرة
٣, ٠٠٠	١٥- تاريخ الجدل	الإمام محمد أبو زهرة
٤, ٠٠٠	١٦- الاتصال بين عالمين	ترجمة: د. رؤف عبير
١٤, ٥٠٠	١٧- مفصل الإنسان روح لا جسد	د. رؤف عبير
٣, ٠٠٠	١٨- عسر بين الخطابين	عبد الكريم الخطيب
٤, ٠٠٠	١٩- الفلسفة الصوفية في الإسلام	د. عبد القادر محمود
٣, ٠٠٠	٢٠- التربية ومشكلات المجتمع	د. عبد الفتاح عبور
٣, ٠٠٠	٢١- فلسفة التربية الإسلامية في القرآن	د. أحمد أبو المينين
٤, ٥٠٠	٢٢- معجم مصطلحات التربية والتعليم	د. أحمد زكي بدي
٥, ٠٠٠	٢٣- الأمين العام لجامعة الدول العربية	د. عبد الوهاب الكنت
١٠, ٠٠٠	٢٤- مبادئ القضاء الشرعي (جزء ١)	أحمد نصر الجندى
٢, ٥٠٠	٢٥- عالم الطائفة الشيعية	مهندس شمس الدين عامر

المنهج الأسطوري

مقارن

□ فريال جبوري غزول

يبلّغ المأزج الأسطوري نابضاً متدفقاً في شعرا المعاصر وإن ابتعد
لفكرها أحياناً عن الأساطير. ونستعيد هنا تساؤل ماركس الذي بطر
لفية استمرار تدفق الأسطورة في عصر التكنولوجيا الصناعية الذي
يختلف جذرياً - بحكم بيئته الاقتصادية والاجتماعية - عن المجتمع القديم
الذي أبدع لنا هذه الأساطير^(١) والحقيقة أننا لو راجعنا الواقع الثقافي
المعاصر لرأينا أن الأسطورة ما زالت تلعب دوراً مهماً في هذا الفكر، وأن
المأطرة حول ما هيها ما زالت قائمة. لقد استخدم ألبير كامو مثلاً أسطورة
سيريف للتعبير عن فلسفته الوجودية^(٢) كما استخدم فرويد أسطورة
أوديب عبثاً لظاهرة نفسية في كتابه «ما فوق مبدأ اللذة» استعان
بأسطورة إغريقية عن أصل العشق^(٣) (ذكرها أفلاطون على لسان
أرسطوفان في كتابه «المأدبة») إن الأدب المعاصر من كوكو وجويس
إلى إليوت والسبب لا يخلو من توظيف واسع للأساطير. فالحداثة على
الرغم من نزعتها «العلمية» ما زالت تقف منيرة أمام الأسطورة
وتسرحها كلها مسحت القرصة

السماوات سراويل ، يتدفقن عن حاضرة الهر الخي

محمد عفيف مطر

«وتوضأت عاء الخلق»

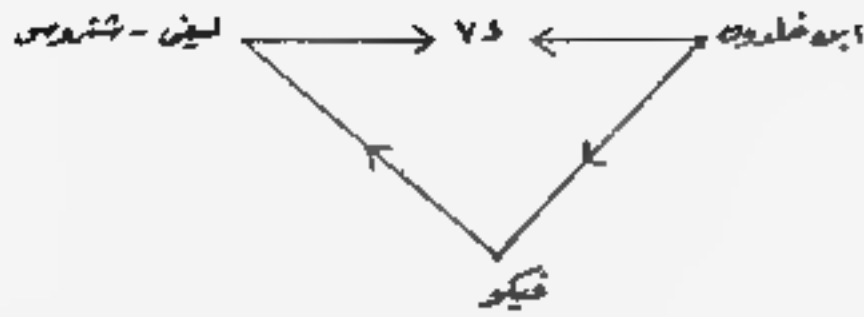
مظفر النواب

مهجورة - أما لبي - شروس فقد ادعى بعض أن حاحه يكس في
إثائه - وأنه يسي أسلوباً إلى المدرسة البربرية^(٤) وسجود أعمال
هذين المفكرين من التلاعب اللغوي والحداثة الإنشائية للتوصل إلى
مبهماتها وموقفها من الأسطورة

وود قبل التحول في صلب الموضوع أن يعرج كتابين عن لاسطورة
أحدهما بالعمدة بعنوان «الأسطورة»^(٥) والآخر بالإخيرة بغير
العنوان - ويشمل الأخير قائمه بالمراجع الهامة^(٦) وهما أحدث مدحبي

عد بوقف معكر كنيران هـ حاميتا فكو وكلود لبي - شروس
أدم لأسطورة وقفة نابل وحث ، وظلما معجبي أسطوريين هامين
نحاول أن نقارن بينهما في دراستنا هذه وبين ما هيها من نواحي وتناين
وكل مبعج يتعمس مفهومها معيماً لموضوعه فالمبعج أكثر من قالب بقل -
لأنه يفترض مسطوراً محدداً هو مادته - ونحن نحاول أن نواصل إلى
مظوري فيكو وبي - شروس عو، لأسطورة غير ما كتباد - وهما يسيران
نأساليب يشابه معقده ومصطحات فية خاصة فتر فيكو أستاذ
سلاعه السلبية معرق في معرب غريبة وكذب مشحونه بدلالات

هذا الموضوع كما اننا نرى أهمية مقابلة منهجية فيكون وليق - شروس
موقف ابن خلدون من الأسطورة ، وذلك لأنهم يمثلون ثلاثيا يتقابل فيه
ابن خلدون بليق - شروس ويتوسط فيكون بينهما . ومن الطرف أنه
الوسط حتميا وتاريخيا ومنهجيا كما نرى المثلث والجدول التالي



المفكر	الموطن	القرن	المزلف الرئيسي	الغاية	المجس الأدبي
ابن خلدون	تونس	١٤	كتاب العمر	قواعد الفعل الإنساني الجماعي	التاريخ
فيكو	إيطاليا	١٧-١٨	العلم الجديد	قواعد الفعل والفكر الإنساني الجماعي	التاريخ والأسطورة
ليق شروس	فرنسا	٢٠	البيولوجيات	قواعد الفكر الإنساني الجماعي	الأسطورة

«وقد عذ أهل النظر من اللطاع في الخبر استحالة عدول اللفظ
وتأويله بما لا يقبله العقل»^(١١)

ويمكن عند قراءة المقدمة أن ابن خلدون لا يكلف نفسه
تأويل الأحاديث الخرافية ، وإنما يكتفي بقواعد عقلانية . فخير بين
الأسطوري والتاريخي ، أو بين الخرافة والخيال ، لأن اهتمامه ينصب على
تنقية التاريخ وتطهير أخباره من الشوائب التي تلحق به ، والتي يمكن
ردها إلى الصنف الإنساني .

(أ) فيكو

إن كتاب فيكو : «العلم الجديد» (١٧٢٥) (١٢) . يكاد يكون
حدثاً تاريخياً لأنه يحوي في ثناياه على مقولات لم يتوصل إليها المفكرون
إلا بعده بأجيال ، كما أن صاحبه الذي قصى حياته في نابولي كان «سمرلا
عن التيارات الأوربية الفكرية» وهذا تكون ريادة منه من تأمل
مردى وبحث شخصي لا مثيل لها في تاريخ الفكر الأوربي ، إلا أنه
بتمرسه للاجتماع الإنساني ومحاولة استقراره فواعده ومنهجه الذي يجمع
بين الإمبريقية والتاريخ والفلسفة بالإضافة إلى توارده فقرات في كتابه
مماثلة لما جاء في مقدمة ابن خلدون يجعلنا نعتقد أنه قد اطلع بشكل قد لا
يكون مباشراً على فكر ابن خلدون كما ألمح إلى ذلك صبرى حافظ في
العدد السابق من «مصول»^(١٣) .

ويمكن أن نلخص عطاء فيكو الفكري بأنه ربط بين الخيال والتاريخ
وبين الأشكال الأدبية والمختص ، وأنشأ ما سماه أوربا بالترجيح الخرافة
Aesthetic Historism . وقد يصعب علينا اليوم أن ندرك قيمة هذا
العطاء ، لأننا نؤمن إيماناً عميقاً بأن القيم الخرافية مرتبطة بحقيبات تاريخية

إن موقف ابن خلدون من الأسطورة واضح ، على أصل من مقدماته
بمعنا «في فصل علم التاريخ وتحقيق مبادئه» يدعو ابن خلدون إلى
التخلص من العاطفات والتهويلات والخرافات التي قد ينجس بها البعض
حراً يمكن درجته في علم التاريخ . فهو يرفض هذه الزيادات ويدعو
إلى تمحيص الأخبار التي قد يصاحبها انحراف . أو تشيع ، أو عملة ،
ويقول : «ولا يلتفت إلى عوالم العامة منهم»^(١٤) . ويرجع ابن
خلدون هذه المزيادات والإضافات على التاريخ إلى أنها رعة في الإنسان
«وما ذلك إلا لولوع النفس بالخرائب وسهولة التجاوز على الحقائق»^(١٥)
وابن خلدون يرفض كل خبر وإو موضوع فيقول : «فلا تظن بما يلقى
إليك من ذلك وتأمل الأخبار واعرضها على القرائن الصحيحة يقع لك
تمحيصها بأحسن وجه والله المأدب إلى الفصول»^(١٦) . ويذكر ابن
خلدون ما يشابه بعض المفسرين في تفسير سورة الفجر عن إوم ذات
العقاد كمدنية ذات أساطين وما يلحقونه بها من رواية مطولة ، واضعين
عظمتها وقصورها الذهبية وأساطينها الزبرجدية ويرجع هذا التصريح
للإنسان في لعبة ذات العباد .

«ومعهم يقول إنها دمشق بناء على أن قوم عاد ملكوها وقد ينهى
المذبان بعضهم إلى أنها غالية وإنما يكثر عليها أهل الرياضة والسحر ،
مراعى كلها أشبه بالخرافات . والذي حمل المفسرين على ذلك ما
انقضت صياغة الإعراب في لفظة ذات العباد أنها صفة إرم وحملوا العباد
على الأساطين فتمين أن يكون بناء وشرح لهم ذلك قراءة ابن الزبير عاد
إرم على الإضافة من خبر قنوب»^(١٧)

وبصر ابن خلدون أحداث ما يسميه بالخرافة المستحيلة إلى أن
لمردمه هو التهويل وليس الحقيقة وهو يرفض أي خبر لا يقبله العقل
حرفاً أو تأويلاً

أو ثقافات مختلفة ، ولكن الوضع كان معياراً في زمن فيكو فيكون فالحرب
لكلاسيكية ويحياؤها في عصر النهضة قد أدى إلى اعتبار قيم الحلال قيماً
ثابتة لا تتغير ، وهذا بدوره خلق نوعاً من الدوحيات . ثم كانت بدايات
الحركة الرومانسية في نهاية القرن الثامن عشر في ألمانيا وسيرت المعايير
فصار الفولكلور مصدر العقيدة الإبداعية وقد سبق فيكون الرومانسية إلى
ذلك المطور إلا أنه اختلف معها في مفهومه للحيال . فقد رأى فيكون أن
الحيل هو إرادة تشكيل وليس تحرراً كما ادعى الرومانسيون ^(١١)

ورما كان هذا مدحلاً لهم الاهتمام الذي يلاقيه فيكون - هذه
الأيام - فهو يجمع بين موقف الرومانسيين الراصين وبين فلسفة بيته
(الإرادة) والفكر البيوي (التشكيل) كما أنه سبق ماركس في التركيز
على دور الإنسان وصراع الطبقات في صبح التاريخ ، هذا بالإضافة إلى
أن أسلوبه معقد ومضطرب مما يسمح بقراءات متعددة .

(وأهم ما قام به فيكون هو الفصل بين الطبيعة والثقافة ، أي بين
الكون والإنسان أو ما سماه بعالم الطبيعة *il mondo della natura*
وعالم الأمم *il mondo delle nazioni* فهو يميز بين عالم من خلق الله (عالم
الطبيعة) وعالم من صنع الإنسان (عالم الأمم) وعند فيكون قناعة بأن
الإدراك متعلق بالخلق ، وأن الإنسان لا يفهم إلا ما كان من صنع
وعبه يصبح عام للأمم مدركاً ويستعصى الكون على فهم الإنسان
وعالم الأمم هو تاريخ البشرية ، لأن فيكون استثنى بعض المال من هذا
التاريخ الإنساني . ونرجح أن سبب ذلك يعود إلى أن فيكون كان فيكون
ومراعاة منه للسلطة الكنسية التي كانت تقول بمحسوس التاريخ للإرادة
الإلهية .

ربما أن التاريخ من صنع الإنسان ، وهو حصيلة أفعاله - كما يقول
فيكون - فهو ليس الإنسان أو يفهم هذا التاريخ أو يترجمه ويتذكره حتى
يتوصل إلى معرفته ومعرفته أسسه وقواعده . وكتاب العلم الجديد محاولة
طموحة ومشروع دقيق لاستعادة هذا المأوى العائب في ثياب الذاكرة
الإنسانية . هكذا كان ابن خلدون يبحث عن قواعد التاريخ والاجتماع
الإنساني بعد هزيمة الروايات التاريخية والتخلص من الإضافات
والانحرافات والشوائب ليتوصل إلى مادة ثابتة يصح التعامل معها فإن
فيكون يبحث عن قواعد التاريخ والاجتماع الإنساني بعد استرجاع ما صاغ
أو يفرص ليتوصل إلى مادة مكتملة تصلح للاستقراء . ويمكننا تلخيص
انجاسها بأن ابن خلدون يسعى إلى التجميع والتطهير وفكر إلى التجميع
ولتشكيل قبل البدء بالتصوير ، وكل منها بطريقة الخاصة يبحث عن
الأصول وقد أدار بين حدود الأساطير والخرافات لأنه رأى فيها تزييناً
لواقع وبطلياً لمحمد . أما فيكون فقد رأى في الأسطورة حقيقة
مستترة وتاريخاً معلماً كرمز حياته لاستكشافه

وبما لأحدل فيه أن فيكون قد تعامل مع التاريخ عبر عمار إنسان فهو
يرى لمراحل التاريخ ثلاثة مصورة نحو عصر - كما فعل ابن خلدون مره
قته - وهو كثيراً ما يتحدث عن المرحلة الأولى من تاريخ البشرية وكأنها
مرحلة الطفولة . وقد طس فيكون ثلاث قواعد عند تفحصي ماضي البشرية
العابر وصفوته الدائبة

- الرجوع إلى التاريخ القديم وأوائل الوثائق التاريخية والملاحم
الشعرية بما في ذلك المصرية والآشورية والإغريقية وغيرها

- التنقيب عن المعنى الایتمولوجي المهجور في الكلمات للرجوع إلى
أصلها أي كما كانت تستعمل سابقاً .

- الاستعانة بتصرف الأطفال وطريقتهم في التعامل مع صانهم
الخارجي للتعرف على مرحلة الطفولة البشرية .

ولابد أن تشير قبل الدخول في مراحل فيكون إلى نقطة إن أن كتابه
« العلم الجديد » لا يخلو من تناقض وإطباب وتكرار ، فضلاً عن أن فيكون
المرحلة الأولى من تاريخ البشرية بأنها مرحلة تستخدم لغة صامتة ثم يشير
في سياق آخر إلى أمور تفترض وجود عناصر من اللغة المطبوعة - كما أن
المرحلة الأولى والثانية كثيراً ما تختلطان في ذهنه وهما ترتبطان بالمرحلة
الشعرية من الفكر الإنساني .

ويربط فيكون بين المراحل التاريخية والأساليب اللغوية ، فلكل مرحلة
لغتها المميزة في التعبير (وسأكتفي بالإشارة إلى رقم الفقرات من كتاب
« العلم الجديد » التي استقيت منها معلوماتي) . يرى فيكون أن هناك ثلاث
مراحل في تاريخ البشرية تتكرر بشكل دوري .

المرحلة الأولى ويسمى مجازاً بعصر الآلهة حيث كان البشر يعاشر
« الآلهة » ويتكلمون عندهم ويستمعون على الإلهام الإلهي في تصريف
أشغالهم . وأقول إن تسمية فيكون مجازية لأنه يقول في سياق آخر إن هذه
« الآلهة » إبداع الفكر الإنساني البدائي . ويشير هذا العصر بلغة صامتة
تتعد على الإشارات أو تلوح بأشياء مادية لها علاقة بوظيفة وطبيعة
ومباشرة بالأعمال المصودة . وفيكون يسمي هذه اللغة التي يطلق عليها
الصمت باللغة المقدسة ، أو اللغة السرية ، لأن فيها نوعاً من الصمت ،
ويرى أنها تناسب الطقوس الدينية حيث تكون الممارسة أهم من المناقشة
وتكون الكتابة في هذه المرحلة هيروغليفية ، أي صورية مقدسة ، كما
يربط فيكون بين المرحلة التاريخية ومؤسسات العصر ونوع حكومته
وشريعته ، فيرى أن التصوف الديني يسود عصر الآلهة وفيه يكون « شعراء
الديون حكام العصر ، يفسرون غموض « الوحي » وإلهامه .

المرحلة الثانية أو عصر الأبطال حيث حكم فيه بشر متميزون عن
البقية في مؤسسات أرستقراطية ، وفيه تكون اللغة مزيجاً من الإشارات
والكلمات المنطوقة ، وفيه تستخدم الرموز والصور والتشبيه ويمكن إطلاق
الرمزية على لغة هذا العصر المكتوبة ويتم هذا العصر بالشرع « البطولي »
حيث تفسر الشريعة تفسيراً حرفياً

المرحلة الثالثة أو عصر البشر حيث توصل الناس إلى الاقتناع
بمساواتهم وأصبحت مؤسساتهم شعبية . وهذا العصر يتميز بكلمات
متواضع ومتفق عليها ، ويتحكم فيها البشر تحكماً مطلقاً . وتستخدم هذه
اللغة في مس القوانين ، وفيها تكون اللغة المكتوبة أعجوبة ، وتستخدم
لأغراض حماية وعادية . وفي هذه المرحلة تم المساواة بين البشر
ويتوصل الناس إلى قوانين عامة تفسر حياتهم

١ - الأسطورة

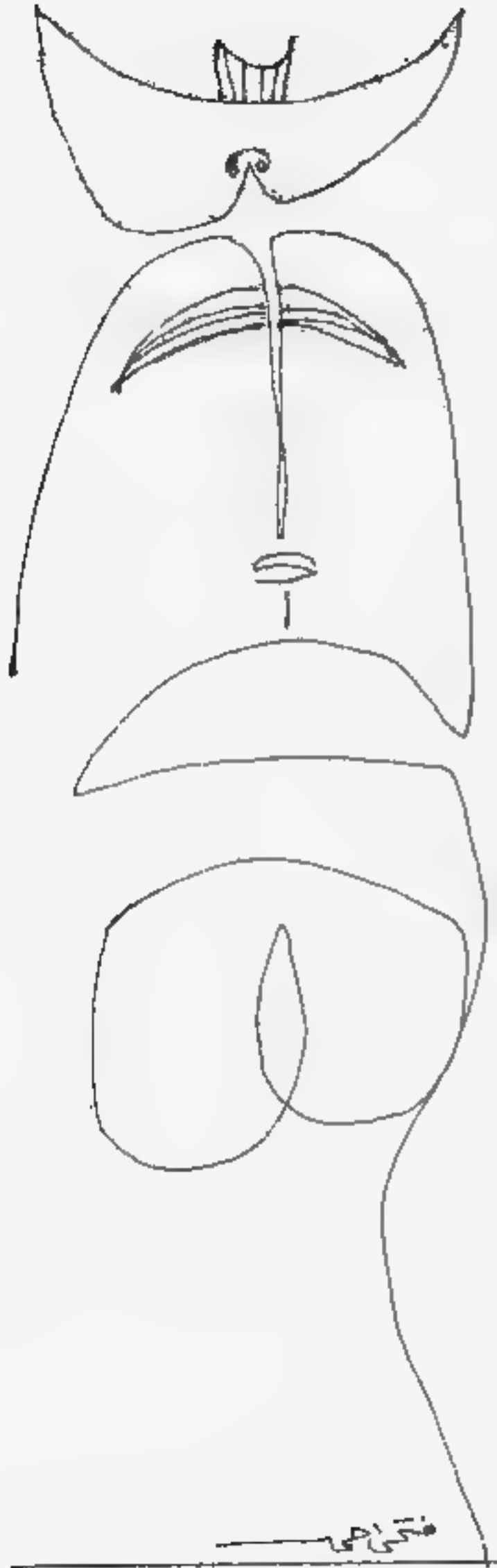
نقد ركن فكيكو دواسته على المرحلتين الأولىين حيث تميزت اللغة بطفافة شعرية فقدت في المرحلة الأخيرة ، ويذكرنا هذا الكلام بالتمييز الذي يقوم به الميثولوجيون ، وبصورة خاصة ياكوبس وريفانير ، بين استعمال اللغة في الكلام العادي وبين استعمالها لمرس أدبي ، ذلك أن فيكيكو يرى أن البشر في عصورهم الأولى - كانوا شعراء بالضرورة وتكلموا بصور شعرية ، مما يعصب فهمه في الوقت الحاضر ، لأن الإنسانية المتحضرة قد فقدت هذه القدرة ولكن الإنسان في عصر الآلهة والأبطال كان يشخص الأشياء ويمي الحوادث ويحمد الآلهة ، وهذه الشخصيات الآلهة والبطولية والحيوانات والوحوش الخرافية كانت تشكل لأساطير حقيقية يزمن بها صانعها الإنسان البدائي ولا يفسرها مجازية ، فقد كانت أحادية المعنى في نظره (فقرة ٣٤)

ويرى فيكيكو أن الأساطير والحرفات لا تبدع إلا بخيال قوي لا يقع عليه إلا عدد من يتسمون بصعف فكرهم المطلق ولو تأملنا ملياً ما يقول فيكيكو وجدنا أنه يربط بين الأسطورة والخيال الشعري من جهة ، وبين الخيال الشعري ولفظ اللغة التعبيري من جهة أخرى : فهو يرى أن الخيال الشعري تعويض لعدم قدرة اللغة على التجريد الفلسي في عصر الأبطال وما قبله ، وكما يقول كروتشه فإن نظرية فيكيكو عن الأسطورة مرتبطة بنظريته عن الشعر ، بشكل يجعل من الصعب التحدث عن أحدهما بدون التطرق إلى الآخر. ^(١٥)

بعد أن شرح فيكيكو المراحل الثلاث بسمايتها ولفظياً وتبرائتها بالكتابة رجع إلى الأصل الذي حث الإنسان على التخيل الشعري المرتبط في ذهن فيكيكو بالأسطورة ، فهو يرى أن التخيل يبدأ بالجهل وعدم المعرفة الذي يستدعي الدهشة والمصول ، وعندما لا يقدر الإنسان على فهم الأشياء والظواهر فهو يسقط عليها صفاته ، لأن يجعل من نفسه مرجعاً عند غياب المعلومة - كما يقول فيكيكو - وهكذا يبدأ الشخص والتجسيد فالأسطورة تعتمد على الخيال الشعري وهو ليس أكثر من إسقاط إنساني والسرد الأسطوري ليس أكثر من تاريخ شعري .

ويرى فيكيكو أن الأسطورة الأولى التي أبدعها الشعراء المديون هي أعظم الأساطير إطلاقاً ، وهي أسطورة الإله الملك وأب البشر والآلهة . عندما رشح العالم بالبرق والصاعقة ، وهي صورة مريضة ومؤثرة إلى درجة أن الدين أبدعها آمنوا بها وقدسوها فقد فسّر الرجال البدائيون الذين كانوا يتكلمون بالإشارات المبروق والمصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر ، جوف Jove ، ولهذا - يستطرد فيكيكو - نجد أن الكلمة التي تعني «إشارة» Nunc قد أصبحت تعني «إرادة» ~~will~~ أو بالتحديد الإرادة الإلهية (فقرة ٣٧٩)

وهذا مثل من أمثلة إيتيمولوجية كثيرة يستعين بها فيكيكو لإثبات نفسه . لقد تصور الإنسان البدائي أن الإله الأكبر تكلمه بالإشارات . وأن ظواهر طبيعية هي لغة الإله الخاصة . وهذه اللغة يمكن فهمها من خلال التشكهن الذي سمي بالدين أو الميثولوجيا عند اليونان وقد



اكتسب هذا الإله صفات الأخصن أو الأقوى ، والأعظم لكبر جسده المتعل في السماء . وقد لعب ما عطف عندهما خص الإنسانية من أهلاك بالبرق . وهكذا تراكمت صفات الإله «جوف» وصيغ فيكيكو أن لكل الأنتم إلهاً - أباً مما يدل على أنه جامع مشترك خيالي . وهنا يجدر بنا أن

مد كرس الحقائق - عند فيكو - حقائق إنسانه وكلها اتفقت بجاعات مختلفة عن شيء أو فعل معين ، فهذا دليل قاطع على حقيقة الشيء أو الفعل ، وفيكو يرى أن هناك ثلاث حقائق جوهرية أن كل الشر يشارك في مديست ثلاث : ارواح ولدين والدم (فقرة ٣٦٠) ويدون أن العمل الرئيسي في بداية الأدب (غير المرفة) هو الخوف خوف الإنسان من القوى الخفية وهو خوف داخل أكثر منه خوفاً من الأحرار ويرتبط به هذه الأدب بالتكهن - ونعنيها خفوس التصعبة التي تقدم عرض لتعرف على إله الإله من علامات مشرد أو مديرة وهكذا كانت بدايات الشعر والأساطير التي جعلت من المادة روح ومن السماء الدوقة بها . وهكذا كان الشعراء للشولبين الحفصيين عن الأدب

لقد مر فيكو بشاة الأسطورة والشعر بإرجاعها إلى عامل حتى انعماني ، ودفع الإنسان الجاهل إلى تمسك وتشخيص الظواهر الطبيعية مسقطاً عليها إنسانيته . وهنا تتوقف مرة أخرى لسجل نشأها آخر بين فيكو وانتراث العرف حيث يمكن ربط كلمة الشعر بالشعر والأحاسيس والاضغلات ، مع العلم أن معنى «الشعر» Poesia, Poetry, Poésie مشتق من الأصل الإغريقي الذي يعني خلق أو الصنع

لقد احتلف فيكو في فهمه للأسطورة - كما سبق أن سا - مع النظرية الفائلة بأن الأسطورة تحريف للتاريخ وحرقة إصافية ، زيت م حوادث واقعية ، كما أشار بن حيدر وكما قال كليريكوس Clericus وكان الأحرار معروفة عند فيكو كما رخص فيكو تصوير الأسطورة على أنها حقيقة فلسفة معقدة ومجيدة عمداً كي يصرها من قبله بيكن Bucan الذي قال بأن الأسطورة مستويين ، طاهري لاعتلال وباطلي فلسفي . لقد اعترض فيكو على هذه الشاية وقال بأحادية المعنى وأكد أن الأسطورة تاريخ بدائي يمتد أصحابه حقيقة فيمر لنا رمزياً بداية التعامل مع الظواهر الطبيعية ، أي أنها - أي الأسطورة البدائية - مصدر تاريخي عند لأويل

٢ - الشعر

إن نظرية فيكو عن الأسطورة تتشاكل بنظرية عن الشعر كما سبق أن أشرنا - ولكن يظل الشعر معرفة خيالية والأسطورة معرفة شبه خيالية عند فيكو - كما يقول كروتشه

فالشعر عند فيكو ليس كالأدب إنما عملية رئيسية في الفكر الإنساني . فقل أن يكون العقل مستعداً للفكر الفلسفي يكون قادراً على التفكير الخيالي ، أو الإدراك عبر صور شعرية ، فالعروض يسبق البصوح العكري ، وقبل أن يتكلم الإنسان يعني ، وقبل أن يتحدث بدأ نظم شعراً ، وقبل أن يستخدم المصطلح الفني يستخدم الرمز وفي رأي فيكو أن الشعر هو المقابل العكسي للميتافيزيقا التي تحرد الإنسان من حبيته بينما يعمره الشعر بالحيات . ويرجع فيكو استعمال الرمز إلى عرض إتراء

اللغة . ومن الرمز تتطور المحاز وثلاثة الدلالة في عصر متأخر ، فيصبح البطل الأسطوري عوليس أكثر من بطل حكيم يصبح شخصيه لرمز إلى الحكمة ، كما يصبح أجيليس Achilles رمزاً للشجاعة

ويحدث فيكو - في الجزء الثاني من الفصل الثاني من كتاب الأدب الجديد - عن المنطق الشعري وهو يبحث فيه عن العلاقات التي تحكم الخيال الشعري . وقد عرف فيكو هذا المنطق بقصده على أنه العلاقات التي تحكم المعنى وقد قارن بين المنطق الشعري والميتافيزيقا وهي العلاقات التي تحكم الوجود ، وما يقصده فيكو بالمنطق الشعري هو الصور الشعرية التي تحقق المعنى .^(١٧)

بدأ فيكو بحثه في المنطق الشعري باستعادة نظريته التطورية في مراحل الفكر الإنساني . وبأسلوب لا يخلو من النصف التأويلي والانتقائية الذاتية يتوصل فيكو إلى فرض رؤيته . بوصف فيكو «علاقة بين ثلاثة مفاهيم هي : اللوجوس logos والأمثلة fabula والأسطورة mythos فيقول إن الكلمات الثلاث متماثلة في المعنى ، لو رجعنا إلى أصولها فكلمة المنطق Logic المأخوذة من لوجوس كانت تعني أمثلة fabula ، وهذه الأخيرة كانت تسمى بالأسطورة عند الإغريق ، وكلمة الأسطورة mythos هي الأصل الإيتولوسي الذي اشتقت منه كلمة الصمت باللاتينية mutus ، ومن استقصاء أصل الكلمات هذا الشكل يوصل فيكو إلى أن اللغة كانت في الأصل لغة صامتة . أي أنه يربط بين المنطق أو النطق والصمت ، موثقاً بذلك نظريته التاريخية وبداياتها في إشارات عبر مطوقة ، كما أنه يستشهد بمؤلف جبرائيل إغريق هو سترابو (٦٣ ق م - ٢٤) الذي قال بأن لغة الإنشادات سبقت لغة الكلام (فقرة ٤٠٦) ويرى فيكو أن هذا التطور من الصمت إلى النطق مناسباً لأن المرحلة الأولى من التاريخ الإنساني انتهت تنديها . وفي الدين يكون التأمل أهم من التوصيل . لقد كانت شاة الآلهة مرتبطة بالظواهر الطبيعية فكان ذلك إله لسماء وآله الأرض وإله البحر ولكن عندما تمت قدرة الإنسان على التفكير التجريدي ضد خياله ، وبذلك تضاءلت الآلهة المشخصة وأصبحت علامات مصغرة . فصار إله السماء «جوف» على سبيل المثال صغيراً حقيقياً . بحمله السر يمد أن كان الأكبر والأعظم (فقرة ٤٠٢) .

يرى فيكو أن تطور الصور الشعرية إلى محسنات بدعية بطوي على عملية حدلية إذ كانت الصور الشعرية في الأصل ضرورية للتفكير ، وكانت بمثابة المنطق الذي يحكم الفكر . فلما تطور الفكر التجريدي استعاض الإنسان عن هذه الصور الشعرية بالمفولات الفلسفية . وأصبح في عني عن استعمالها لمص التفكير . فصار في عدد المحسنات وهذا ما يستنتجه من قراءه دفقة لفلسفه فكر بلاعية . يرى فيكو أن هناك تسلسلاً حدلياً في الصور الشعرية أو اللامعة وانمها وأودها لاستعارة (محميها العام) وهي عمدة إحياء الأشياء ورصد ، المديامكية عنها بالاستعارة . ويرجع أصله إلى الإنسان البدائي الذي حارز في لحظة معنه من تاريخه ، وفعل استعداداً للتفكير المحرد ، أن يعبر عن همه وفصوله للعرف بلغة الملموس والعوس والمعنى . وبعد هذه الخطوة

المرئاة وفي لحظة لاحقة من تاريخه أدرك الإنسان البعد التجاري . ومبدأ التشابه الذي تنطوي عليه الاستعارة ، حيث فقدت الصورة الشعرية - أو الأسطورة البدائية - أحادية دلالتها وحرمة معناها ، وأصبحت مجازاً ومثولة

ويضعنا فيكون عندئذ التحولات من خلال عرض لمصطلحات فنية وتعبيرات مسكوكة تنطوي على مجاز عصوي وإنساني ، حيث تصور أجزاء ، لأشياء بكلمات مستعارة من أعضاء الجسد البشري

وقد استندلت بأمثلة فيكون المصطلح من اللغة الإيطالية أمثلة مناظرة من اللغة العربية ، يقال في اللغة : « رأس القبيلة » و « أنسان المشط » و « عتق الزوجية » و « قلب الفوض » و « يد القمر » و « كال المحردى » و « بغداد سيرة الأرض » و « أنظره الشمية الدرجة » و « مصر أم الدنيا » وكذلك نسب الأعمال الإنسانية إلى الطبيعة فيقول : « يثور البحر » و « تصغر الرياح » و « تهمس الأمواج » ، وما شاكل ذلك . ويبدو لنا أن كتب التحولات لأوفيد يدل على صحة ما يقوله فيكون حيث توجد لأساطير التي تفسر سردياً الاستعارة ، وذلك في الأساطير التي تحكي أن أصل لأشجار والحيوانات كان إنسانياً ، وأكثر هذه الأساطير شربوعاً هي أسطورة « وردة الرجس » وأصلها الإنساني^(١٧)

وبقارن فيكون نوعين من الإدراك عبر المتمايزين في العنصرية وبتمايزين في الخيالية . ويبدو لي من معاشة لنت أنه نوعين من المصطلحين « السسفة » ويشير ويقول إن الفلسفة تجعل الإنسان يلتمح مع العالم الخارجي من خلال إدراكه له . أما الشعر فيجعل الإنسان يلتمح مع العالم الخارجي من خلال جهله به . ويستطرد فيكون ليرجح أن الالتحام الثاني (الشعري) أصديق لأن الإنسان يحول نفسه فيه إلى ظاهرة كوكبية بينما - في الحالة الأولى (الالتحام الفلسفي) - يستوعب الإنسان العالم الخارجي والظواهر الكوكبية بداخله (فقرة ٤٠٥) ولعل ما يرمى إليه فيكون أن الالتحام الشعري يمثل توسعاً وانفتاحاً بينما يمثل الالتحام الفلسفي استيعاباً وتفرغاً

ويضيف فيكون أن عملية التحول الاستعاري وإعطاء أسماء للأشياء في العام استعاري قد أخذت منحنيين : الاستعارة الجبرية Synecdoche (ما يسمى أحياناً بالمجاز المرسل) حيث يستعار الجزء للكل كأن نقول « اليد العاملة » ونقصد العامل ، والكناية Metonymy (حيث تكون الاستعارة على أساس الاتصال لا على أساس التطابق الحرفي) كأن نقول كلامهم لانتج كتابة هي كرمهم ويرى فيكون أن هاتين الاستعارتين أقدم من غيرها ، لأنها يمثلان حالة من الخلط بين الجزء والكل والشئ وما متصل به . أما الاستعارة بمعناها الخاص ، أي الاستعارة القياسية Metaphor ، التي نسمى أحياناً بالاستعارة فقط كما ورد في ترجمة المصطلح في « معجم مصطلحات الأدب »^(١٨) فهي تمثل درجة أعلى في التقيد وأرفع في التفكير التجريدي ذلك لأن العلاقة في الاستعارة بين المشه والمشه به تكون قائمة على أسس قياسية متناظرة وفي الاستعارة القياسية يمر الفكر بين الشكل والمادة وهو ما لا يقوم به في الاستعارة الحرفية أو الكناية كقول الفلاح « حصلت كذا مرة منذ سمر نحي » وهو يقصد أن كذا سنة قد مرت منذ سمر أخيه فهو لا يتصور السنة إلا من

حلال حصاده ولا يمكنه أن يحصل بين المفهومين مع أن السنة تمر سواء حصد الفلاح أم لم يحصد .

أما المفارقة Irony فيرى فيكون أنها نجح لاحقة ، لأنها لا يمكن أن تنشأ إلا عند التأمل على مستويين أي في مرحلة متأخرة نسبياً في الفكر الإنساني ، وهي تجمع بين الصدق والتمويه وبين الأمانة والترصيف . وبما أن للرحلة الأولى من التاريخ الإنساني مناظرة للطفولة فمن المستبعد أن يكون الإنسان في طفولته قد مارس غير البساطة والصدق كما يفعل الأطفال (فقرة ٤٠٨) .

ويشير فيكون إلى أن الصور الشعرية وأشكال الاستعارة لم تكن من اختراع الشعراء المتذلقين بل من إبداع الإنسان البدائي . وهكذا يسبق الشعر النثر ، ففي البدء كانت الاستعارة أما التحولات الأسطورية والكائنات الخرافية فلا بد منها - على حد قول فيكون - لأنها ضرورة من ضرورات الطبيعة الإنسانية في أول مراحل تكوينها ، عندما لا تفكر هذه الطبيعة أن تجرد الشكل عن الموضوع فتوحده بين الإنسان والحيوان أو الإنسان والإله

٣ - أصل اللغة

يقول فيكون أنه لا يمكن الفصل تاريخياً بين الكتابة والكلام لأنها نشأت كترامين . وقد تكون الكتابة التوأم الأسبق لأنها نشأت عندما كانت اللغة صامتة . وحيث كان يفكر الإنسان عبر صور شعرية مبدعاً الأساطير ، مستخدماً الكتابة التصويرية أو الميوزغرافية . فبداهات اللغة كانت طبيعية ونواظرية ، وكان الإنسان البدائي يشير إلى ثلاث سنابل (أي احصاد ثلاث مرات) ليقول ثلاث سنبل ، فالعلاقة بين الوسيلة الاتصالية (السنابل) والزمن علاقة طبيعية أصلية وليست اعتباطية أو اتفاقية ويدل فيكون على وجود ثلاث لغات قديمة بالاستشهاد بنصوص مصرية قديمة وخطرات من إلياذة هوميروس وأوديسة ويعزو فيكون تعدد اللغات البشرية إلى تعدد اللغات والمعدات ، فتح كل ثقافة لونية نشأت لغة لونية (فقرة ٤٤٥)

لقد بدأ الكلام بالطق . وكان الطق لغرض محاكاة الصوتية التي مازال الأطفال يمارسونها للتعبير عن أنفسهم ، فبعد كان اسم الإله الأكبر « جوف » في كل اللغات القديمة تقليداً ومحاكاة لصوت الرعد والبرق واشتعال النار الذي يسهل . أما الكلمات الإنسانية فتشكلت من أصوات الصعج والاضغاط التي يطلقها الإنسان عند مكابذته أهواء أو مشاعر عيفة . وفي كل اللغات تكون هذه الأصوات أحادية المقطع كما نقول « أح » عند الألم أو اللذة . ويرى فيكون أن الإنسان البدائي عندما سمع صوت الرعد الضيف تلفظ بمقطع ثم كروه ، ومن هذه الصرخة للتعلم والمخاطبة للتكررة والندبة الأولى تشكل لقب الإله « جوف » أي البشر والآلهة . كما أن الإنسان البدائي أهبط صفة الحيوانية إلى هذا المسمى الإلهي ليميزه عن ذاته (فقرة ٤٤٨) . كما أن البشر في حالة دهرهم نادوا على آلهتهم ، مكررين أسماءهم ، مما أوجد شيئاً يشبه مدح الكهان

الأفعال . والأسماء كما يقول فيكون تنبؤ الأفكار وتترك أثر في العقل والحروف تحدد أم بعدد المعنى . أما الأفعال فتشير إلى الحركة وتدل على ترابط رمي . وهذا ما يصعب فهمه حتى على الفلاسفة . ويستشهد في هذا الساق - بالفيلسوف أوجسطين الذي قال « ما هو الزمن . إنني أعرف ما هو على شريطة أن لا يسألني أحد عنه . ولكن إن سألتني أحد وحاولت أن أرد عليه لاحتزت »^(١٩)

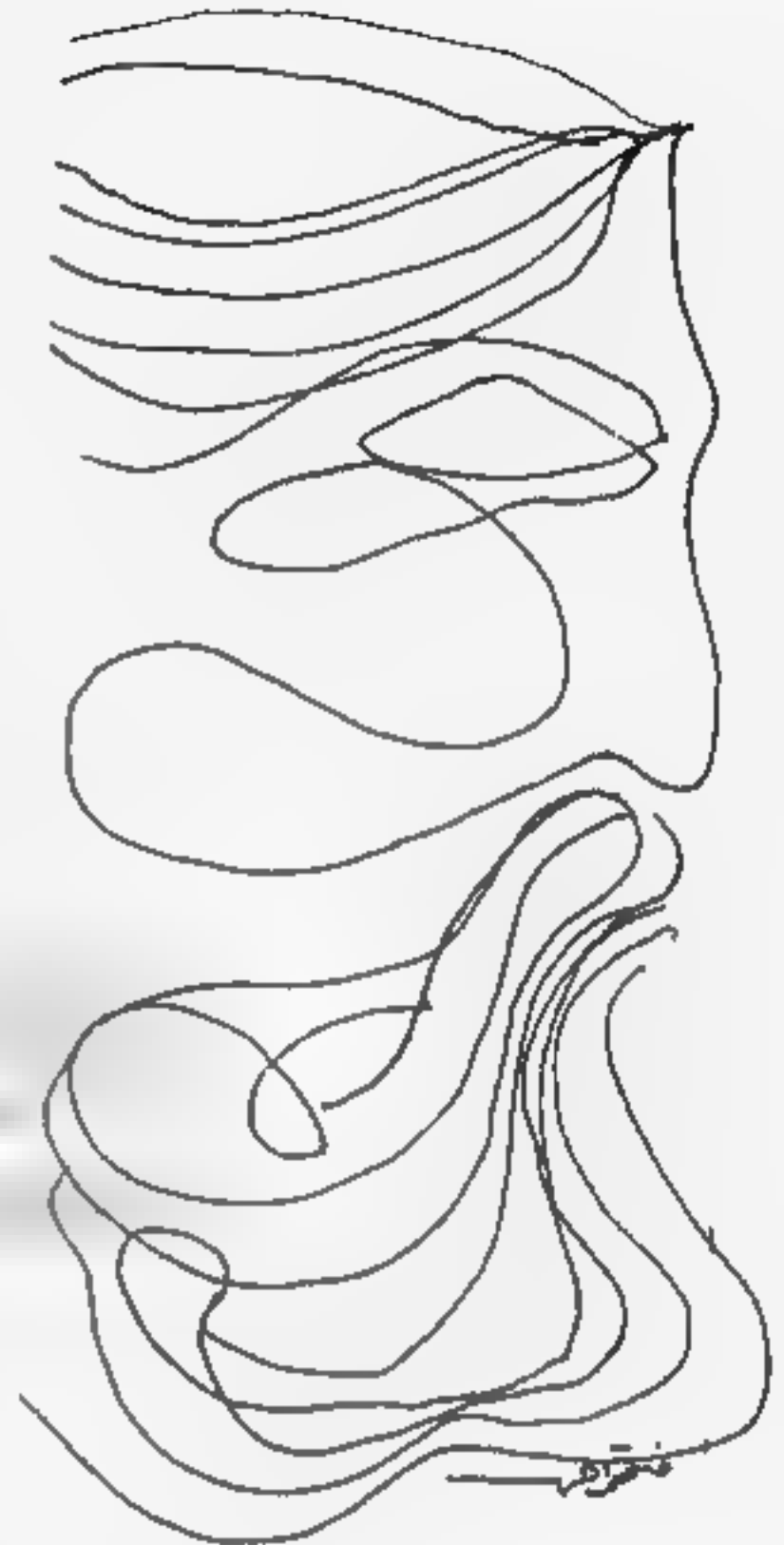
ونرى من كل ما سبق أن مبرج فيكون تطوري جدلي يسير من الأيسر إلى الأكثر تعقيداً ، ومن المقطع الواحد إلى تعدد المقاطع ، ومن الاسم إلى الفعل ، ومن أحادية المعنى إلى ثنائية ، ومن الرمز إلى العناز ، ومن الملموس إلى المجرد ، ومن الخط إلى الرفض

ولكن - مع هذا التطور - يفقد الإنسان شيئاً هاماً ، يفقد الحسية والانفعالية والبطونية القائمة بين بعته وبين العالم الخارجي . ومع أن فيكون لا يستحدم تصور الاعتبار إلا أن كل ما في كتابه يشير إلى هذه الفكرة . وأساس هذا الاعتبار هو انقسام اللغة عما يشير إليه ، وفقدانها لمعناها الخلاق . ولكن فيكون يؤثر كلمة السيان على الفقدان ومن خلال عنه يحاول أن يسترجع دونه المرحلة الأولى وحسوت .

ب - لبس شتروس

كلود لبس - شتروس في عن التعريف وخصوصاً على صفحات «فصول» فقد حاول الأعلام بالنقد والتشريح ونقلت منهجته بالتحريص والتطبيق في مقالات عديدة ويكنى بالإشارة في هذا المجال إلى كتاب ادموند لينش عن لبس - شتروس الذي يعتبر أحسن وأسهل مدخل إلى فكره^(٢٠)

ما المقابل الشتروسي لمراحل الفكر واتر يبح الإنسان عند فيكون وما صحة الانتماءات التي تقول بلا تاريخية رؤيته ؟ إن لبس - شتروس يرفض النظرية التطورية ومع هذا فهو يميز بين نوعين من الفكر : «البداي» و «المتحضر» وهو يصر على وضع هذين المصطلحين بين قواصل لأنه يستخدمهما استخداماً خاصاً ، وهو لا يقصد من وراء هذين التعبيرين أي ادعاءات حصرية . بل بالعكس يكن لبس - شتروس أصدق الاحترام للفكر البدائي ويرى في نفسه مفكراً بدائياً ، كما ذكر في سيرته الذاتية المشورة تحت عنوان أحزان استوائية^(٢١) وربما كان أبلغ بحث له عن الفكر البدائي وسماه التي تجمع ما بين الفكر التجريدي والرمز لتعني هو كتاب صدر في أوائل الستينات بعنوان طريق ذي دلائل لتبين مختلفتين يمكن ترجمته كما يلي «الفكر للتوحش أو النسخة البرية» ، وفيه يرد لبس - شتروس على اتهام جان - بول سارتر له بالاناركية^(٢٢) وهو يقصد طعماً من وراء العنوان الثاني الدلالة على ازدواجه بفكر البدائي ليكرمه تحريداً دهنياً (كالدلالة الأولى لعنوان الكتاب) ويعبى مبعوس كالدلالة الثانية (البغسجة) كما أن لبس - شتروس قد عسر مفهومه للفكر البدائي والعمل المتحضر في سلسلة محاضرات ألقاها من ديسمبر من



ومن تردد هذا السجع نشأت الإيقاعات المختلفة والتعبيرات الشعرية أما بعد فقد بدأ مع المعنى بالشم والعماء قبل يتدفق إليه الإنسان في حالات الفرح أو الحزن الشديد (فقرة ١٤٩) وهكذا نشأت هذه لأصوات الانفعالية معبرة عن حالات نفسية داخلية وبعدها جاءت الضمائر التي تستخدم للمشاركة مع الآخرين وللاتصال . ثم تشكلت الحروف وهي كالضمائر تسم بأحادية المقطع (فقرة ١٥٠) وأخيراً تم تشكيل الأسماء ، ويرى فيكون على قدم الأسماء بالسب إلى الأفعال ، لكوب الحمل تبدأ بالاسم وليس الفعل (كما نؤكد لنا أن فيكون لم يكن مطلقاً على اسحق العرني)

وأخيراً توصل الإنسان - في رؤيه فيكون - إلى تشكيل الفعل ، كما حصل عند الأفعال ، فهم متكلمون مستخدمين الأسماء والحروف قبل

عام ١٩٧٧ ، وقد طبع في كتاب صغير بعد التعديل تحت عنوان
«الأسطورة والدين» (٢٢٢)

١ - الأسطورة والعلم

مثلاً ربط فيكر بين الأسطورة والشعر واللغة فقد ربط ليبى - شتروس
بين الأسطورة والعلم والموسيقى . يرى ليبى - شتروس أن الفكر لأسطوري
لم يتغير عن الفكر العلمي إلا في القرنين السابع عشر والثامن عشر ،
حيث سعت العلوم إلى تكوين جمعها المستقل ، فأدرك ظهورها لكل ما
هو حتى مضطرب . وركز على عناصر العالم التي يمكن دراستها
دراسة علمية . أما الآن فقد بدأ العلم يواجه الواقع الحسى ويحاول
تفسيره . ويتحدث ليبى - شتروس من عالم الروائع مثلاً . فقد كان العلم لا
يتعامل مع الروائع لأنه يعتبرها موضوعاً ذاتياً أو ذاتياً ذات - مدبره .
الآن فقد توصل الكيميائيون إلى تحليل الروائع إلى عناصرها الكيميائية

وحتى المناصير النفسية فقد توصل النعمان إلى حل معضلة بعد استمر
الغاش طويلاً حول أصل المصاهر الإبداعية والهدسية كمنكرة . ثم لمة أو
الخط المستقيم . أمى موحودة فطرت في العقل الإنساني (كي قول
أفلاطون) ٢ أم أنها مكتسبة وعقل ليس إلا صدمته بصدده عند
الولادة ٢ فقد اكتشف العلم أن هناك في الجهار العصبي بعض خلايا
المنحصصة التي تساهم في استيعاب الأنماط والأشكال . وهذا يعني أن
بنة الجهار العصبي تلعب دوراً في لتحرره وعقل . فهي أحياناً تفت
حائلاً . وأحياناً بتد الطريق (حسب الاستعداد الفردى وحسب جهده
العصبي) لقل التحرة المعاشة إلى العقل الإنساني ٢٢

وكما أن فيكون كان يرجع إلى ملاحظة الأطفال لفهم تاريخ البشرية
القديم . فإن ليبى - شتروس يرجع إلى طفولته لفهم العلاقات البيوية
يقول ليبى - شتروس إنه اكتشف أوجه التماثل في كلمتي حزار
Boulanger و حيار Houcher وذلك في تطابق المقطع الأول منها
وهو في الثانية من عمره ! ويضيف قائلاً إن البيوية ليست إلا البحث
عن عصر التماثل في الأشكال المتباينة . ويعترف ليبى - شتروس أن
البيوية ليست حركة علمية كما برغم بعض أصحابها . فالتبر البيوي
يرجع إلى عصر النهضة . كما أن بيوية العلوم الإنسانية لها كى ما يجرى في
العلوم الطبيعية

وفي منظور ليبى - شتروس هناك طريقتان للعلم الاحترافية
والبيوية ، هي الاتجاه الاحترافي ترجع الظواهر المعقدة إلى ظواهر أبسط
على مستويات أخرى (كما ، حاج بعض الظواهر لطبيعتها كالأحصر . في
البيات إلى عمليات فيزيائية - كيميائية) . ولكن هناك ظواهر لا يمكن
احتزالها إلى عمليات أبسط . لأنها تعقد خصوصيتها في هذا النوع من
التحليل ولذلك لابد من استخدام التحليل البيوي لاكتشاف معام ، أو
مست العلاقات في هذه الظواهر (٢٢٧) وهذا يمكن التباين بين ليبى - شتروس
وفيكر . فالأخير تخطى عن معالجة الظواهر الطبيعية ، واكتفى بالظواهر
الثقافية ، أما ليبى - شتروس فيحاول أن يعثر على جوانب مماثل بين
الطبيعي والثقافي . بين العلم والأسطورة . بدون أن يخضع الواحد إلى
الأخر ويستتج ليبى - شتروس أن هناك تشابهاً على المستوى الشكلي بين
الظواهر الفكرية والطبيعية في استعمال المصطلحات . كالثمرة الوريانية
الأيضية والشمرة اللغوية الثقافية . وعرض ليبى - شتروس كعرض فيكر

بمير بين شتروس بين البدائية والخصارية لا على أساس فهم . أو
مسوى معشوق . بل على أساس الكفاءة . فالنقد البدائية شعوبه
وتميزها منى على تكنولوجيا الفكر والتعبير . وليبى - شتروس يرفض
مطور مالبوسكى الذي يقول بمطابقة الفكر البدائي المرتبط بضروريات
الحياة كتنظيم الغذاء وإرضاء الدافع الحسى وغير ذلك . فصره
مالبوسكى بتوضيحه نفس الأساطير والمعتقدات على أساس انماطها
يرضى بهذا الضروريات الأولية . وهي توحى بأن الفكر البدائي أدنى
من الفكر العصري . وهذا ما يرفضه ليبى - شتروس .

كما أنه يرفض - من ناحية أخرى - نظرية ليبى - برول عن التفكير
البدائي تنتج من روى هذا الفكر مطعناً دافع عاطفى وصوى دينى
ليبى - شتروس أن الفكر البدائي كثير ما يكون غير وظيفى وعقلى وقد
أوضح ليبى - شتروس في أعماله - وبصورة خاصة في كتابيه
« بتوطيه » ٢٢ و « الفكر المتوحش » أن البدائي - على الرغم من
لواجمه في محيط قاسٍ وعلى الرغم من ظروف حياته الشاقة - قادر على
رصد العالم رصداً عبقياً . مستخدماً في ذلك عمليات ذهنية معقدة
وبوضوح ليبى - شتروس ما يقصده بالعمليات الذهنية المذكورة . ويقول
إنها ليست فكر عبقياً ولكنها فكر شمولى يحاول فهم هذا الكون ،
ولكنه يختلف عن الفكر العلمى المعروف الذى يسير بالتدريج وخطوات
محسوبة في تفسير ظواهر محدودة . فالفكر البدائي يطمح إلى الكلية
والشمولية . ولكن هذا الطمح لا يحقق إلا على صعيد الوهم ،
والأسطورة تحقق لبدائي إطاراً ينهم فيه هذا العالم . ولكنها لا تعطيه
المسرة مادية لتحكم فيه كما يفعل العلم ٢٢١

ويرى ليبى - شتروس أن الفكر البدائي أو الشعوى ينتمى لمعرفة دفعة
للعلم الذى يخطط به ، وقد فقد العالم الحديث هذه المعرفة واستند بها
معرفة من نوع آخر وهي معرفة شعبية . ويرى ليبى - شتروس أن كل ثقافة
من الثقافات الإنسانية تتطور وتستخدم بعض التقنيات من مسودع
المعرفة ، فاستدلى على طور ، محتاج إليه . وهكذا يعمل الإنسان المعاصر
إلى العقل الإنساني واحد في كل مكان . وفي مختلف الثقافات
والخصائص ، ويعزو ليبى - شتروس التباين الثقافى إلى انحراف بعض
الشعوب عن غيرها وإلى أن هذا الاختلاف غير مقصود . إذ كان لابد
لصدف والظروف على المدى الطويل

يصحح لنا من أن التباين في البنية الفكرية الإنسانية عند ليبى -
شتروس ليس نتيجة عقل مختلف . أدنى أو أرفع ، عاطفى أو عملى وإنما
نتيجة تكيف جماعى واستمرارى للبيئة الطبيعية وأدوات الإنتاج . وأحياناً
فإن ، يكسبه الفكر المعاصر يدفع له ثمناً ، فلس هناك تقدم بالمعنى
الحقيقى . وإن هناك معبر مسمر . فالإنسان المعاصر يفتقر أن يتعامل مع
طبيعته ويتحكم فيها . ولكنه يشعر باله والانعصام عن هذه الطبيعة
مع عدم قدرته على الإبداع بصورة كافية

من قبله - هو إيجاد القواعد أو المنطق المستر لا يبدو لأول وهلة غير معقوف - لقد بحث فيكون عن قواعد التاريخ الأسطوري كما بحث بعده هرويد عن قواعد منطق الحلم في كتابه الشهير «الفسر الأحلام»^(٢٨) كما بحث ليبى - شتروس - بعدهما - عن قواعد القرابة ومنظومة صلاتها وعن المنطق الأسطوري. لقد جمع ليبى - شتروس حشداً هائلاً من الأساطير التي كانت تبدو أعباطية غير مترابطة لا معنى لها مفرطة في الخيال - وعلى الرغم من لا معقولة هذا الجنس الأدبي ، فهو متواجد في كل أنحاء المعمورة ، مما دفع ليبى - شتروس إلى البحث عن النظم الخفية فيه ، لأنه كان مقتنعاً أن المعنى يستحيل دون نوع من أنواع التنظيم أو التشكيل .

ماذا فعل ليبى - شتروس بالأساطير في «الميثولوجيات» ؟ لقد بين - من خلال تحليل بنيوي - أن التصنيفات الإمبريقية اليومية في حياة الشعوب البدائية تنحصر نظاماً تجريدياً في منتهى التعقيد - لقد بدأ دراسته بأسطورة محدرة وحاول فهم العلاقات الداخلية فيها ، آخذاً بعين الاعتبار السياق الإثنوحرافي عند تفسيرها ، ثم توسع بدراسة أساطير أخرى لهذه الجماعة ثم اجتماعات المهاجرة ، إلى أن شملت دراسته حوالى ثلث أسطورة من أساطير العالم الجديد والأسطورة المختارة أو الأسطورة المرجح ، انتقاه من أساطير قبيلة «بورورو» في البرازيل ويرجع اختياره لهذه الأسطورة بالذات إلى حسه بثراتها^(٢٩)

وبعد لدراسة المطولة (حوالى ألفين صفحة) والتحليل الدقيق ، يتوصل ليبى - شتروس إلى أن هذه الأساطير مرتبطة ببعضها بعضاً بطريقة ولكنها مشغلة - في آخر الأمر - بالأصل والبدائيات التي دخل فيها الإنسان مرحلة الثقافة . إن الشغل الشاغل لأساطير العالم الجديد هو هذا الانقسام بين الطبيعة nature والثقافة culture محاولاً التوفيق بينهما من خلال وسيط ، كما أن هذه الأساطير تستهدف إثارة اللاوعي الإنساني والمعارف الوحودية .

ويمكننا تلخيص منهج ليبى - شتروس الأسطوري كما يلي :

١ - تقسيم الأسطورة إلى مقاطع سردية أو موضوعات ميثولوجية لكشف عن أوجه الدلائل والتناظر والتقابل .

٢ - تفسير الشخصيات الأسطورية - بما في ذلك الحيوانات والوحوش والأبطال والأشجار - بالرجوع إلى صفاتها المخصوصة ، وإلى السياق الإثنوحرافي الذي تنطوي فيه .

عندما نتحدث الأسطورة الكندية عن الرياح الجوية يتساءل ليبى - شتروس لماذا الرياح الجوية بالذات ؟ ما طبيعة الرياح الجوية في نظام الأسطورة ؟ وبعد التأمل والرجوع إلى ثقافة ومفاهيم هذه القبيلة الكندية يرى ليبى - شتروس أن اختيار الرياح الجوية يتكس في كونها تدرب بين الحبوب وسكون أي أنها شاتيه الطبيعة وهكذا

٣ - تأويل الأسطورة عبر قراءة عمودية تأخذ في الاعتبار تداخل المقاطع السردية ورمزية الشخصيات بشكل يسعج مع المستويات المتعددة والاقتصادية والاجتماعية للفئة

ويرى أن اهتمام ليبى - شتروس ينصب في الدرجة الأولى على إيجاد منظومة الأسطورة أو الأساطير وأن المعنى يبقى ثانوياً في نظريته مهما بق ذلك . إن معاني الأساطير كلها يكاد يصبح واحداً : الانشغال الدائلي بخصوصية الثقافة وخصوصية الإنسان وبتناقضه الذاتي .

ويمكننا هنا أن نقارن بين منهج فيكون الأركيولوجي الذي ينصب في اللغة والتاريخ ليصل إلى طبقات مسبقة من الذاكرة الجماعية وبين منهج ليبى - شتروس الموسوعي الذي يبحث في صيغة حتمية تكشف عن عقلانية الفكر الجماعي أيها كان - وما لا شك فيه أن الصياغة تبقى أهم من المعنى عند ليبى - شتروس بينما يبقى المعنى أهم من الصيغة عند فيكون .

٢ - الأسطورة والموسيقى

يرى ليبى - شتروس الأسطورة كوسيط بين العلم والموسيقى ، أي أن الأسطورة تربط بالعلم والموسيقى عبر علاقات تشابه ولجأول أما فيكون فيربط الأسطورة بالخيال الشعري واللغة ضمن علاقات توبيدية وجدلية ، ففكر فيكون فكر تيلسكوني متداخل بينما فكر ليبى - شتروس فكر بانورامي شمولي .

إن أثر الموسيقى على أعمال ليبى - شتروس واضح في مؤلفاته وكذلك في أقواله ، ففي جزئين من الميثولوجيات ، الأول والأخير ، «النبي والمطعم» و «الإنسان طوريا»^(٣٠) يستعمل لحنانين قصيرين مصطلحات موسيقية كلفسوناتا والسيمفونية واللحن والتوزيع وما شاكل ذلك . وقد أشار ليبى - شتروس في أكثر من مكان إلى رغبته المصغرة في أن يكون موسيقاراً ، وأنه قد سعى في أعماله إلى التلحين بالمعنى بعدم قدرته واستعاده على التلحين بالأصوات وهذا يعبر دفته البلاعية وأناقته الأسلوبية والبناء المعقد والمتناظر لأعماله .

يرى ليبى - شتروس تشابهاً بين البنيات الأسطورية والمزلفات الموسيقية ، كما أنه يرى في تاريخ أوروبا الجمالي تكاملاً بين الموسيقى والأدب ، فعندما انتصرف الأوروبيون عن الاهتمام بالأساطير تناولت الموسيقى البنية الأسطورية ، وذلك في أعمال باخ وموزارت وبيتهوفن ولابجر ، وفي تلك الفترة انشغل الأدباء بكتابة الرواية . كما يرى أن نهاية الرواية كجنس أدبي قد تم عند تبنى للموسيقى الأوربية لبنة النسق الروائي فيها يسمى بالموسيقى للسلسلة serial music^(٣١) . ويقول ليبى - شتروس : إن أوجه التشابه بين الأسطورة والموسيقى تقع في كونها لا يدركان من خلال التتالي ، فالأسطورة والقصة الموسيقية تفتيان من خلال العلاقات الداخلية وليس من خلال التعاقب السردى ، أي أننا نحتاج إلى قراءة عمودية بالإضافة إلى القراءة الأفقية لتدرك عنصر التناغم في الأسطورة تماماً كالصيغة الموسيقية التي لا تنوع إلا بعبارة شامخة أفقية وعمودية في نفس الوقت^(٣٢)

نستخرج كل من للموسيقى والميثولوجيا من اللغة - كما يقول ليبى - شتروس ، فيها رافضان متشعبان ، يعتمد الأول على حصر الصوت والتتالي على عنصر المعنى أما اللغة فتتجمع بين الاثنين .

اللغة (صوت + معنى)

الموسيقى (صوت)
الأسطورة (معنى)

والآن بين السؤال مطروحاً : ما موقف ليبي - شروس من التاريخ ؟
يرى ليبي - شروس أن التاريخ أسطورة ولهذا يجد روايات متعلقة لنفسه

المحدث التاريخي فوطبعة التاريخ في عصرنا كوظيفة الأسطورة عند الشعوب ذات الثقافة الشموية ، مع هاريق مهم مؤدو أن الأسطورة تصور حلقه منطق وتعرض أن المستقبل سيندمج في هذه الحلقة مكملاً مسيرة الماضي والحاضر ، أما التاريخ فتعرض معارضة للمستقبل بخاصة والحاضر ، فضلاً عن أن كل إنسان يتصوره حسب أيديولوجيته^(١٣)

لو قارنا الفكر الليكوي والفكر الليبي - شروس - بعد هذا العرض وجدنا أن الأول ينتمى بنوع من الحدلية والثاني بنوع من التحليلية ، إن فكيرو فصل الفكر الإنساني والتاريخ الإنساني عن الطبيعة ونظامها ، وبذلك يمكننا من أن نصعد ما قاله ليبي - شروس عن سارتر : إن الحدلية تكون الإنسان بمعنى أنها تتعامل معه كأنه كائن خصوصي ، أما تحليلية ليبي - شروس فهي تذيب الإنسان^(١٤) ولا يعني هذا أن الإنسان يحذف ، وإنما تعني أن خصوصيته تُلغى هالتيها ، لأن بنيته الفكرية تصبح منظومة في نظام أكبر من البيئات

الهوامش

Edward Sord, *Beginnings: Instruction and Method* (New York: Basic Books, 1975) pp. 345-381.

Benedetto Croce, *The Philosophy of Umberto Eco* (London: Howard Latimer, 1913) p. 42.

ينتمى المرجع إلى الفرقة العربية التي قام بها سلامة محمد السليمان الشرقي عند فكيرو في اللغة - مجلة البلاغة للقرنة ، العدد ١ (ربيع ١٩٨١)

Ovid, *The Metamorphoses* (Bloomington: Indiana University Press, 1955).

عبدى وجب ، معجم مصطلحات الأدب (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧١)

Saint Augustine, *Confessions* (London: Penguin, 1961) p. 264.

Edmund Leach, *Claude Lévi-Strauss* (New York: The Viking Press, 1970).

Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (Paris: Plon, 1955).

La pensée sauvage (Paris: Plon, 1962).

Myth and Meaning (New York: Schocken Books, 1979).

Totemism (Boston: Beacon Press, 1963).

Myth and Meaning, p. 17.

ibid., pp. 7-8.

ibid., pp. 9-10.

Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (New York: The Modern Library, 1950).

Claude Lévi-Strauss, *La cru et le Cuit* (Paris: Plon, 1964) pp. 9-10.

L'homme nu (Paris: Plon, 1971).

Myth and Meaning, p. 54.

ibid. p. 45.

ibid., p. 43.

Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, p. 327.

Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy* (New York: International Publishers, 1970), p. 217.

Albert Camus, *The Myth of Sisyphus and other Essays* (New York: Vintage Books, 1955).

Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (New York: Bantam Books, 1959).

James Boon, *From Symbolism to Structuralism: Lévi-Strauss in a Literary Tradition* (New York: Tarchbooks, 1972).

ليلة إبراهيم ، الأسطورة وبنسداد : دار الحرية ، ١٩٧٩

K. K. Ruchven, *Myth* (London: Methuen, 1976).

عبد الرحمن بن خلدون ، كتاب العجم والعرب في أيام العرب والعجم والعرب (مصر : المكتبة التجارية) الجزء الأول ص ١١

الرجع السابق ص ١١

الرجع السابق ص ١٣ - ١١

الرجع السابق ص ١٤

الرجع السابق ص ٣٧

اعتماداً على هذه الترجمة على الترجمة الإنجليزية مع مراجعة الترجمة العربية

T. G. Bergin and M. H. Fisch, ed., *The New Science of Giambattista Vico* (Ithaca: Cornell University Press, 1970).

J. Chatain-Ray, ed., *J.-B. Vico: Œuvres, choisies* (Paris: Presses universitaires de France, 1946).

عبدى حافظ ، الأدب والمجتمع - فصل إلى علم الاجتماع الأدبي ، فصول ، ١ ، ٢ (يناير ١٩٨١) ص ٦٥ - ٧٧

فرصت مور الإجابة في فكر فكيرو ، راجع الفصل السادس من كتاب بلغيات لادولود

محمد وصفي هذا الكتاب قرأ مقال عرض في الدوريات الإنجليزية ، لادولود وفراد

احمد في هذا القيد

التفسير الأسطوري للشعر القديم

□ أحمد كمال زك

ولعل هذا المدخل يحتاج إلى مزيد من الإبانة أو التفسير فأقول
أترانا نحتاج إلى التفسير الأسطوري للأدب ؟

وإذا كنا نحتاج ، فهل يصح من مهمة الناقد : تصور كيفية ما
صدر عنه الأديب بكل تعقيداته ليعرّج للفهم والتعليق ، أو - على
الأقل - ليرسم الطريق الذي قطعته ذلك الأديب في الغياب الكثيف
أحياناً طلع به علينا ؟ وما قيمة الأدب - في هذه الحالة - وهي جمالية في
الحقيقة بالرغم من أنها تنطلق من المحيطين الاجتماعى والتاريخى ؟

عندما أتحدث عن التفسير الأسطوري للأدب - أو للشعر وحده - لما
له من حالات وجود متشعبة الدلالة - فإني أقصد تفكيكه من أجل
إبراز أهم حالة ساعدت بنيانه الكثيرة على الاستمرار والتحول والبقاء
وإن طي أن الأديب الذى يقرب من الشعر خاصة - حتى في العمل
المسرحى الذى يفترض فيه تحية الاشعور مع أن الأسطورة تبتسبب له
غالباً - إنما يهوى لنا فرصاً للبحث عن مدى ارتباطاته بالأصول الأولى
للفن كله ، أو للتلل بالحالة الوجودية الأولى التى تفرغ وحيدة معرفة
للكون .

(١)

الإجابة هينة ، وهي تكمن في وظيفة الأدب ، أى في أن الأدب
مفسر في للكون ، وجهة نظر أ ومن حق الناقد - مادام الأمر كذلك
أن يلجأ إلى كل البس لتجديد ذلك التعبير بشرط ألا يتجاوز طرقي
أبدية .. والبهية ، فيقع في سيدة الضلال والتفصيل .

ومع ذلك فإن التناح الأدبى نفسه كان - ولا يزال - يعزى النقد
بكل عمليات التأصيل . هورما كان للرومانسية فصل التوجه إلى حصر
البس الأسطورية المختصة دائماً وراء الشكل الملمس للتعبير ، وقبل إن
تأثير انتقاد يدين عاشوا في كنف الرومانسية - وكانوا يمتصون بالراكبات
الروائية حتى دعمها أمثال يونج في مقولاته عن المخاض العليا - هو الذى
تبه الأدياء ولاسيما الشعراء منهم إلى أن كلا منهم يمتص وراء مجموعة من
الأساطير تشكل كيانه الفنى . ولعلها هي نفسها التى جعلت شاعراً
كمدبرى يمر أن ما يدع فيه لا يسلم له !

وإن أعمالنا الأدبية - نحن العرب - جوع بالقصيدة الشعرية
الحديثة إلى استيعاب الوجود بحالاته الحصارية المعقدة ، وبكل ماضى
هذه الحالات . ولوحظ أن لبعض كتاب ليلان ممارسات مكره
للأسطورة داخل محيط الرمز الشعرى ، ويبدو أن هذه الممارسات هي مما
انفع به كل من السياب وحاوى والبياتى وأدوييس وعدد الصور ،
بحسب انتعاشهم بالأعمال التى صدر عنها الشعراء ونقادهم في أوروبا .

وظيفة الخال لا نكر ما تبه إليه ، ناقدو الأدب - عندنا -
سيكلوجيا ، وبعيداً عن اللذهان والتوثيق الدقيق والتعصب وحالات
التثيت وغيرها من الملل النفسية التى وقعت عندها العقاد والوحيى
وغیرهما . كذلك لا نكر تأثير العناية بالفولكلوريات في أنحاء الوطن
العربى ، فقد كشفت عند كثيرين منا عن أن تطوراً أساسياً - في المعاصرة
القصة - بدأ في الظهور نتيجة الاهتمام بالأساليب العملية والهاور المعطربة
التي نحاول - بتدليل الصور اللاعبة والعبارات المسبوكة

على هذا النحو أصبح التفسير الأسطوري للشعر شغل أغلب
الدارسين الشاغل ، وإن لم يجمع ذلك فئة - وهي تشغل دائماً بحاجة إلى
تفسير الآداب مدرسياً - من أن نأحم هذا الاتجاه . بل ترفضه كل
الرفض . تماماً كما ترفض الباقية ، حتى ولو اكتفت برى السيمولوجية
Semiology تظهر به في اهتمامات رمزية ذات طيبة خاصة ، أى
طيبة تفرقها عن الرمزية الأدبية Symbolism بوجه عام

وأنا شخصياً عى يتوجسون شراً من جراء الاستقصاء الحزلى لأى
نص أدبى يقع في أبهى البنائين ، فقد يعطل هذا دوره المرقى ، كما
يلقى قيمته التاريخية الغناء لقيمه المصنوية وأكثر من هذا ربما طولنا
ومن نقرأه بأن يكون أصحابه المدعين أولاً وآخراً . ضيق - إلى
الأند - ذات صاحبه مكل حسنها وتفكيرها . ولكنى مع ذلك أرى في

بعض إشارات البنايين ما يدعم التصير الأسطوري للشعر . وليس من الضروري - على أى حال - أن أجرى وراء رولان بارت Roland Barthes الناقد الفرنسي الذى يطالبنا بالقراءة الكاتبة لنطلع لأديب المبدع ، لأن هذا يعنى أن أكون علقمة بن عبدة الفحل الذى ستوقع عنده مرات في هذا البحث ، أو أكون أنا المؤول أو المختل أى نص ما لم يحمل في الأصل ، فتضيق من ثم العناية التى من أجلها أكتب هذا البحث . ويصعب قبل ذلك المعنى المخارى أو الدلالة الرمزية في محادثات تقوم على دعوة إعادة الصياغة للنص

(٢)

وقد كان في تقديري - مدى - دى بدء - أن أكتب التفسير الأسطوري للأدب - ثم رأيت ورأى رئيس تحرير «فصول» أن أقصر الأمر على أشهر فقط ، غير أنى حقت حداثة الجديد منه ، فأثرت القديم - كمقدمة - لأمن العثار ومغبة التفتيت الذى يفرضه منهج البحث في علاقة الأسطورة بالشعر . هذا مع إيصال بأن من السهل العثور على أوليات الشعر في الأسطورة ، أو لنقل إننا نجد الأسطورة في الشعر سدى ولحمة بأى تصميم !

وما أحسنى في حاجة - بعد - إلى أن أشرح لماذا أطلقت الوقوف عند شعرنا الجاهل على نحو خاص . إننى وأنا أنظر إلى آية الشعراء الجاهلين ، أصر على أن أجعله قيمة فنية لا تنفصل على الإطلاق عن نظرة القرن الأول . وليس يكفى في ضوء هذه الحقيقة الوقوف على إبداعه في بنائها «الأصغر» فلتلق مع أغلب الشراح المتقدماء للشعر - ومعظمهم لغوى - عند الأساليب بمحل عما هو كلى ، وعما هو فلسفة خاصة أو طريقة حياة ، بل كذلك تلتقى - ونحن بذاتنا نرفض هذا الالتئد - مع من يقتضون حل التحصيل المعنى الحرق لمقطعة الشعر أو للفصيدة كلها ، لأننا نؤمن أن هناك شيئا يبرز في العمل الشعرى القديم - وربما الحديث - لم يقصد الشاعر أن يقوله

أهو في اللاشعور ؟

نما . .

ولكننا نعلم أن الشاعر يمتلك القدرة الحارة على تشكيل الصورة الشعرية من فئات الصور القديم للوجود الأول . وكلما كان الشاعر قريباً من عصر العطرة - والجاهلية أحد أشكال العطرة - سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التي تصور قصيدته أو تتحكم في صياغته بحور أو آخر وإذن فلا مهرب أمامه من الرمزية أو من المخاز ، أو حتى من الخسوع لسحر بعض الكلمات - بما ورثه من تعاويذ - ونقل أنماط أسبوعية معينة . ولعلنا من هنا نعلم لماذا يجد المحدثون وخاصة علماء السيميوطيكا Semiotics المغمض الكثرة متاحة لأن يترجموا أن ليس كالشاعر الجاهل شاعر يسبح عن أن يكون سيد شعره

والدليل وارد ، ولا مشاحة في صدقه ، وإلا لما الذى يجعل الشاعر القديم يردد دائما في شعره «لله ذك» و«أيت اللع» و«وفدى لك» أو لأسماء أو لى ذهل أو فدى لك أمى أو فدى لى لحيان أمى وعائلى ؟

إن المخادح كثيرة . بعضها قد يكون طعنا بلاطيا بديه و حد كالشائفة أمام العيان

أتانى أيت اللعن أنك لعنى وتلك التى أهمم بها وأنصب
أتانى أيت اللعن أنك لعنى وتلك التى نبتك بها الماسع
هذا التاء فلان سمع به حنا ولم أعترض أيت اللعن بالصمد
أو واحد كالغيب العدى

فانهم أيت اللعن أنك أصبحت لدبك لكر كملها وولدها
أو غير هذا وذاك كعلقة المحل

إليك أيت اللعن كان وجبها عشتبات هوطن مهيب
وق ذلك قبل إن «أيت اللعن» تحية لحم وخدام في الخبرة ، تعني
في دلالتها على تطهير «الملك الحيرى» مما يلصق غيبه . وكثيراً ما حسن
أسباب اللعن كالقوة والعصام - بين لنا أن الشاعر في بلاط الخبرة
يكون دائما مدفوعاً إلى أن يعود منه مثل «أيت اللعن»

وبعض ما يقع الشاعر الجاهل في تردده يكون اصطلاحاً يحتاج
فيه إلى ربط المخار أو الرمز أو العلامة بأسطورية معبودة للعالم من ذلك
«صنح» وما يحده هذا الفعل من سلوكية تحدها طائفة الحد والتهور
فالشاعر يقول «ونحن صبنا الموت» ويقول «صبناهم عند الشروق»
ويقول «فناجزهم قبل الصباح» فيما يورد ابن الكلبى

وسار بنا يغوث إلى مراد فسا جرباهم قبل الصباح
كما يقول مقاس العالدى :

بنى عجلو هم صبحوكم صبحاً يتسنى ذا السداة ساعرا
ليدل على أن العادة التي تحمل الموت هي عند روع جنة الصباح ،
يقصد القرى أو الزهرة . وكانت هذه إلهة دموية ، تقدم لها القرابين
البشرية عند بدء ظهورها في الصجر . لا أبها في الوقت نفسه كانت
زاعية الإختصاص والخمر - وهذه كانت مقدسة ثم أصبحت علامة من
علامات العروسية شبت بدم الديبج - كما كانت ربة النار ، حتى لقد
قبل إن عمرو بن لحنى المنكسر «الساحر المدي وللى الكمة لأول مرة كان
يشتر بهاو هو في نهاية

وأما الوجه الآخر للقرى أو للزهرة - عندما تصبح مباحا للبهو -
بمعنى قول الحادثة

بكروا على بحرة فصحتهم من عاتق كدم الغزال مشمع
وكذلك قول طرفة :

منى فتنى أصبحت كاساً وربة وإن كنت عنها غانيا فاعش وأردب
وقول ربيعة بن مقروم الصبي

وفتيان جدي قد صبحت ملالة
إذ التيك في جوش من السليل طرب

ومعنى الثلاثة إذا سقوا وسقوا الصبح سحر ، أى عندما يظهر
بحمة الصباح التي هي الزهرة ولعل لكس في هذه المعنى تكون حرم

يقتضيه الخيال في الملاحم الشعبية - كالألياذة - ثم يستغل استقلالاً أدبياً
تفاوت مستوياته الفنية عمقاً ما يوحى ويشير

لكن الجزء الطقسي من الأسطورة يظل في ضمير الجماعة حياً ما
امتد الزمن وتعاينت آلاف السنين .

ولقد جرت العادة بأن يسرحي شعراؤنا ما نظمته الملاحم من
حكايات أسطورية ، وثبتا من الطقوس الأولى - وبعضها رأينا في
إشارتنا إلى لحم وجذام ، وبعضها موجود في شعراؤربس ليوم - فكان
عملهم أقرب إلى النظم النظمي منه إلى الشعر الباحث عن شيء خطير من
أجل قصة خطيرة . ونعندو بثرة الرموز عدهم شاحبة ، وكأنها
طرحت تطبيقاً من أجل بناء لغوي مقصود لذاته . مع أنه يدرس في
الأدب أساساً أن يكون بلاؤه دالاً ، ويقضي شيء . فإن احسن أو
عصر ، الفس جرعات الماء من معنى الأسطورة لدى لا يصب

ولا داعي لأن نشير إلى واحد بعينه - فكل الشعراء يدعوا بذلك ،
وبعضهم أكثر بلفظ واحد عما أو جملة تبدو كما لو كانت حية ، مع
أن الخادج كانت بين أيديهم غصة ولها عموية الفطرة ، بالرغم مما تدل
عليه من عوالم معقدة وعربية

أقصد أنه كان بين أيديهم أهال شعرية ناجحة حاورت برومبوس
كجبل وفاوست جيته - إذا اعتبرنا هذه صرباً من الأساطير - مع التسليم
بأن كلا من الشعارين أنتج جديداً لأنه قال جديداً .

كانت بين أيديهم عمليات الارتداد الأسطوري التي أقدم عليها
ولم ينس في كثير من أعماله - وبعضها أجزء درمب وعنايتا حدسيات
القرن التاسع عشر - في تناغم اتحاد مع الأرواح المنفية في اللاوعي أو
داخل مناطق محيطة مبهمة .

حقيقة أنه اعتمد بعض أساطير أيرلندا القديمة - أقصد بعض
جوانب من بعض هذه الأساطير - إلا أنه آثرها ما وجهه نحو ميون
السحر والروحانية المعضبة إلى منابع الفكر الأول . ولقد بدا واضحاً أنه
يخلق عالماً أسطورياً هو عالمه الخاص ، ولم يكن يصيره أن يكون فيه الإله
زبوس محتالاً وحشياً ينحدر إلى بحمة تنقر ليذا الصغرة لبعض بكارها
لحمه !

كان ينس إذن خالق أساطير أدبية في النخل الأول ، تماماً كما فعل
من بعده توماس إليوت ، ولكن بطريقة أوضح . وقد أقبل على إليوت
رؤاد الشعر الجديد عندما سمحه بعضهم ، وأما من فهموا مبهجة في
الانتقاء والتأويل - وقرءوا فريزر جيداً - فقد قدّموا أعمالاً اعتمدت
موسوعات الإخصاب والشهادة والخلاص ، وأبرز هؤلاء من عرعر
بالغورين

من ذلك العرض السريع الذي تحدثت فيه لأمثال ينس وبعض
التمجدين عندما - أحسن كأي عيت المادة التي جعلها نموذجاً للنفس
الأسطوري الذي أشده فلا الأسطورة ممهاض المفدى - سوى ما
تعتى فيها طقوس معينة - ولا الأسطورة بالمعنى لمحمى إذ كانت في
حالة نظم جديد ، هي ما أريد ، وإنما أريد الأسطورة التي تورعت في
أعمال إبداعية - بعضها شعبي - واستخدمت بطريقة تدبر للنظر العادي

يعتقد الشاعر قبل أن يصرف ، وكأنه أذى الطقوس الذي فرست الزهرة
من قديم ، وتستغل تعرضه لدى عصور متعاقبات ، إلى أن تصل إليها -
غير نموذجها الدالي - رمزاً أحياناً وعلامة سيميوطيقية أحياناً أخرى .
وفي الفولكلور ولأعلى الشعبية بداعات متنوعة لجملة الصباح - بينا
نفوذ في لغتنا الدارحة - م الجملة خرج - أي مبكراً وقبل احتفاء هذه
الجملة ابهرة من السماء (١)

هذا ضرب من التكرار مستند إلى قيمة أسطورية ، صرح عن
التكرار الأسطوري عندما يكون قيمة بلاعية ، ومن ثم نضل الحكم عليه
بمحمود - أو بطريقة أخرى يرفض إمكانات التطور التي أتاحت له ،
مظل معلماً من معالم بدائيات اللغة وهي تنحصر على الحصار - ومن
هذه القبيل - وسكنى مرة واحدة - ما يعقد عليه الفعل - بلع - كأن
يقول عنه بين حاورث ايربوعى وأبلغ سرية بن شيبان مألوفة (٢)
ويقول صديق بن اسرث بن رطة ومن مبلغ النبيان عن رسالة (٣)
ويقول ساد بن أبي حارة ومن مبلغ عن الملهم آية - فيجيه الملهم - من
مبلغ عن سنان رسالة (٤) دون ما طائل وراء ذلك إلا دفع الشعر
الحافل - من بعض جوانبه - بنسبة حالت دون الشاعر وتخليل
خواصره .

لبدأ أصفا عبارات كاملة إلى المكرر المعاد - وقد لفت نظر زهير
بن أبي سلمى فاعترف به في بيت شعري مشهور له (٥) - كما سبق ذلك
لجام حدود تغف أمام الاتساع بالمعنى ، فيقول طفيل القزري مثلاً (٦)
نهر خليل هل ترى من ظعالي يحملن أمثال من التاج عقالله
ويردده معه راوبه زهير في معلقته ، بتغير طفيف فيقول

نهر خليل هل ترى من ظعالن يحملن بالعلياء من فوق جرثم
ومثل ذلك كثير ، ولا تصير له حتى عند البنايين على قاعدة
تفصل بين النص وما يفهم منه . وإيه لمن سوء الحظ حقاً ألا نجد واحداً
من المحدثين يعقد دراسة تعبر هذه الظاهرة - ولا سد لها ثقبه فنياً - على
هذى من منهجه للتطور

(٣)

والأمر الثاني الذي أريد أن أتيه بعد تحديد إطار
البحث - بالجاهلية أساساً - هو تعيين المادة التي ستعرض لها ،
لأنها بكل تأكيد ليست الأسطورة نفسها . وبلا فسوف يصبح
لتصير - هنا - مجرد بيان للطريقة التي اتبعها الشاعر في نظم
الأسطورة . وفي هذا الحال لا مرانا أمام أديب ، وإنما نرانا أمام
أنثروبولوجي ينظم علمه ، كما نظم بعض شعرائنا القدماء بعض
الشعائر والبحر والقصة والتاريخ ، وسبق هؤلاء أباي اللاحق
بنظم دكتيلة رعدة ،

الأسطورة ليست أدبا ولا يمكن أن تكون ، وهي عندما
تنتهى دورها في تصوير علاقة الآلهة بالوجودات ، وفي إماطة القنم عن
بعض أسرار الكون والحياة ، تنحدر في حكايات خرافية . وبعضها

كي لو كانت صرياً من المخاز أو التصوير الأدبي الشائع . ويقدر من التأمل بحسب النموذج الأسطوري حتى ولو كان باهتا أو بعيداً عن الآفة والردة والفديسي ونكهة

مثال ذلك - من التراث الجاهل - بيت شعري هدد به علقمة الفحل غيباً يوم حليمة ، يقول فيه ذاكراً أعداء ممدوحه :^(١)

رغما فوقهم سقُبُ السماء فداحص
شككتنه لم يُسَقَلْ وسلب

ولست أظن أنه بمعنا كثيراً هنا شرح اللغويين . لأن ما يريده الشاعر هو ما لم يقدمه لنا بصورته الرمزية . ونحن لو رددناه إلى أصله - وذلك بوصفه في الإطار الذي وضع فيه الشعر لأول مرة - فلن نحتاج إلى التويل للعوى بقدر ما نحتاج إلى ما هو تاريخي راسخ في أعماق علقمة واستطار البية الحسية للرجوع بها إلى أولياتها حتى في المستوى الصوري بكل كلمة فيها - وبعض الكلمات ذوو إشارات إلى رؤية الشاعر الخاصة - يكشف عن طاقة جمالية كامنة فيها أوماً إليه من واقعة الملاك المدمر ثمود ، وذلك بعد أن قُلت الباقة المحرمة وسُقُبها بحاجبها يرغو كأنه اندير المنوم

وتصدير البيت بالفعل «رغما» مع تحديد فاعله وهو «سقب» إشارة إلى موضوع تاريخي - كالأسطورة - يبدو مقبداً ، إلا أنه مرجح بوجود قوة هائلة كأنها القدر . مع أن الشاعر يعني الحادث بن حلة الفسافي في صيرته لرجال الأوس وبعض بهاء من قصاصة . ودون أن نقرأ البيت التالي - لذلك البيت - وهو :

كأهم صابت عليهم صحابة
صواعقها لطيرهن فسيب

تصبح الأبعاد المتداخلة بين الفعل وفاعله ، وإذا نحن في مواجهة معركة إبادة بلاحق فيها الحادث خصومه بالموت يبعث به من فوقهم كاستحابة الصاعقة . وثمود مصها - فيما يعرف - هلكت مصاعقة كذلك لن يحدث عنها علقمة . والمعنى الإجمالي - كما يقول الشراح - أنهم هكروا كما هلكت ثمود بعد أن غمرت النافذة . ولكن وراء ذلك مجموعة من الإشارات إلى أحد عادات يونج العليا - أو بعبارة أخرى أصل علقمة عملية إبادة ثمود في تصوير عملية إبادة الأوس وبهاء . واستغبط في هذا التصوير دلالات الألفاظ بنحو يحدد تماماً رؤيته الشعرية .

ذلك ما عنيث ، ومثل هذا النموذج هو ما اخترت وفي ظني أن انكاه الشاعر الجاهل - علقمة كان أو غيره - على موتغيات معها تراخست في رأسه بدلالة خاصة لا يمي أنه مقلد أو عالة على من سبقه في هذا المصباح . بقدر ما يعني أنه يعيد إنتاج واقعة في حالة خاصة أي بعيد خلق أسطورة في نوبه الأدبي اللطفي تكون طرفاً بوصف الواقع في مقابله طرفاً آخر ، ويحل هو بين الطرفين مستظلاً ما يجمع بينهما في رؤية دالة

وهذا هو دور الشاعر الكبير . وأخوف ما أحياه أن يوجد تشكيكه

بإشاراته ودلالاته أحياناً ملاحظاً في هذه الحدة تصاعداً لشاعر الكبر وشاوي معبره عن يقوى في أسر الصور المنطوق عندما يتحد هود أن الشاعر يأنها أو لاخذ غيرها فعل ذلك المردق حين أحله عبد عبد الجير أو غيره - ثلاثة أيام سحر من اندسه

أو غدت وأخلني ثلاثاً كما وعدت لمهسكها ثمود

وبالمسبة فإن «ثمود» ترددت عند ذلك الشاعر كثيراً في تشكيل لم يعاه فياً كما يسمي فأصحت حكايتها عاممة لوملاً إلهيات أسطورية - كما كانت عند الناس قائمة على البهولة والتحدى المسمى والإنشابات الطقسية والتحرر المقدس - فأصمحت من ثم لحكاية إلى حد أنها أصبحت تشيلاً مسطحاً ، وآية هذا كله الأبيات التالية وقد قصد بها إلى جرير وقيلته كلب :

ونبتت أشلي جعير حاج شقوة

عليها كما أشلي ثمود ميدها

• حتى تزود الضباع ملحمة

كأنها من ثمود أو إرم

• وكان جرير على قومه

كبكر ثمود لما الأكدو

• وكان لهم كبكر ثمود لما

ولما ظهراً لدمهم دماراً

في الت الأول بشر إلى ذي الأهدام متوكل بن عياض - المتحدث باسم بني جعير - وقد أصبح أشقاهم كما كان قدار بن سالف أشلي ثمود ، لأنه أمادها بغير النافذة عنهم . وفي البيت الثاني عني أنه م يوفق في الإشارة إلى ثمود ، معدت عنها بإشارة أخرى - غير محددة - بن إرم ذات النجاد . وفي الإثنتين كما يقصد إلى المعركة الميدية - وبيت الثالث والرابع يتجه فيها إلى شؤم جرير في كليب بغير حمس حامي أو بلا قدرة على إبعاده عن الترامن بن ثمود وكليب كما ضرورة تعرضها الأجراء الداعية التي تعنيها الألفاظ . بمعنى أننا لا نجد فيها بضمه إلا البناء اللغوي برموز لغوية جرداء . الأمر الذي يدل على أنه فاقد لمكنة المستحقة

وبالرغم من أن أغلب الشعراء القدماء - عديداً - عمدوا إلى هذا البناء اللغوي العقيم^(٢) فقد ظلت ثمود عند قلة منهم مستظلة إلى محاي متعددة بل منهم من نظمها وقائع حدوثك العمل بالمثل . تماماً كما نظم التابعة قصة سليمان في قصيدة واحدة مع حرافه ورقاء بحمامة لشكبة التي سماها فتاة الحبي^(٣)

(١)

لا أظن أنني أطلت فيها قلعت ، ففصلاً عن أنه وصف معج رأينا كيف تتلاقى نفسية الشاعر الواعي - وسميائه عن الشاعر الكبير بمعنى المستج - بالصورة التراجيدية المستمدة من الأسطورة ، وبصورة الواقع بعد أن حوله إلى بنية لغوية قوامها الرموز

والاشارات التي تستلزم بالحدس كثيراً مما لا وجود له إلا غلباً أو روحياً . ويعني هذا بإمكان أن الصورة الشعرية المكتوبة ترجع - من حيث هي محاراً أو كتابة أو علامة سيميوطيقية - إلى قدرة الشاعر على الخروج من الفكرة المستعصية بشيء ، بقول شيئا بماور الضمير العام بكلّ ميثاقه يقيانه

ومن المؤكد أن علقمة - وهما نحن نعود إليه مرة ثالثة أو رابعة - كان يفهم ذلك ، بل كان يعلم أن قصيدته التي تشار إليها سبب الدقة المحرمة لا تنجح في استيعاب إشارات أخرى تتفق وطبيعة "نص" التي يطرحها . وجاء تشييب البداية بمجموعة ترشيحات لتأقظ تنحول - بعد أن تسر ليلها - إلى بفرة بطاردها فانصت وكلايته ، ويهدده هو من فوقها المرفقدان إلى محدوده الملك الرب بعد أن وثقه من قلبه "رباب من اسوك صغوه" .

زبد أن أقول إن الشاعر نجح في إشاعة جو حذر من حوله ، حتى إن استمر بإطلاق سراح الأسرى من تخيم بناء على طلب الشاعر . ولما بلغت قريشا هذه ابائية سمها "سبط الدهر" الخلالا

وبما يدخل في بحثنا ورددته القصيدة نفسها "المهمل" و"الرسوب" سببا الملك وقد باهى بها^(١١) .

مظاهر ميزاني حديد عليها

وحيث توافق على أن الجاهلي كان يهتم بذكر السيف كثيراً ، فتصوره في الشعر أو ذكره لا يعني أنه من سجع الخيال معتصدا بآلة التي تتحرك بها الرجل بسيفه ، وإنما يعني أيضاً أن الشاعر يستلزم أعماقه المنظمة عما فيها من دواشب موعظة في القدم والعرافة

ومرة ثالثة أنه إلى أي لا أحصل النصوص الشعرية فوق ما تحمله أو غير ما تحمله ، هي وسع الدراسات الإثنولوجية أن تقدم ما أذهب إليه من حيث إن الواقع ليس واقعاً محصوره فقط ، وإن ما يراه بعضنا من الوصف تقرره الحياة العادية ليس إلا مردوداً لبعض ما يرويه ابن الكلبي وابن وحشية الكلدي وابن مسعود والطبري وابن سعد الأندلسي . بجانب وهب بن صبة وعبيد بن شربة - عن أساطير القائل العربية وخرافاتهم التي يرجعها عدة من المحققين كالعلامة جواد علي إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد .

وقد عُدت إليها من تلك الحقبة دموور وإشارات ووفائع بكاملها عن السيف منذ كان يُسمى كما يسمى الأسد أو الناقة ، بل منذ كان قيمة جماعية ترتبط بالكاهن المحارب أو الملك المل . بمعنى أن حمل السيف كـ "سبط الدهر" أسماء والوجاهة ، ثم حمل - في الحكايات الخرافية والسير الشعبية - علامة عصبة جنس ما مثلاً سام بن نوح ، ثم يورثه الصمير العام لقصيد همام كسيف بن دى يزن صاحب الإسم السلاح الذي حاصر به أكبر معارك العقول .

ولأمر ، سمي سيف الرسول عليه السلام بالمشط بدلا من المنقر - وقد كانت فيه حرور بالله - فتابعه في التسمية على بن أبي طالب ، أو لعله ، ث السيف منه كما ورث عن أنه المور - وقد ظن - عليه

السلام - لدى الفجار في وقعة بدر من العاصم بن مته الذي رعم أن الحن صغته ، وورثه عليا الذي ورثه بعض أولاده ، إلى أن آل إلى الخاطمين . وفي الأحبار أن موسى الهادي ورث الصمصامة ، وكان لعمر بن معدى كرب ، في حين حارب الظاهر بيبرس بسيف عمر بن الخطاب

وما استطردت هذا الاستطراد إلا لأنه إلى أن إشارة كاشده علقمة إلى سقى الملك تعري المدارس بالبحث عن طريقه أخرى - غير طريقة الشراح التقليديين - تقوم هذه الأداة التي ظلت إلى اليوم تحمل معاني الموت والحياة ولعلنا بالرجوع إلى مسجع دارسي الأدب الإغريقي - أو حتى إلى كارل يونغ - فهم كيف يعني أن بعدا بطريبي الأنماط التعبيرية أو التصويرية لتفويهاها بغير أعين وكثير التصفا بمرث الإنسانية - ولكن في حسانا دائما أن طريقة الرموز - في الفهم البدي الحديث - تقتصر في التجربة الشعرية هذا التوسع المتعمق ، ومن ثم أقامت نفسها على قاعدة المعنى متعدد المعاني

ولقد كان لتتبع هذا المعنى متعدد المعاني في مجموعات المفصليات والمعلقات - وقبل ذلك ملاحم الأيام العربية بوجه خاص - أن اجتمع بين يدي كم هائل من الشعر القديم أسى فهمه أو قصري هذا الفهم . وتبين أن - دون أن يدري كثير منا - وقعنا في شرك حكم يقوم على أن هذا الشعر سطحي ، وأن قائله عاجز فيه عن فرض إرادته العبية على الأخطيس والأشياء ، حتى وكأنه أثر أن يكون مجرد مصور - بالمعنى الحسي - وليس متجا يستمد الرموز من خاطره ويستوحى نماذج يورج بأسلوب تخلاق .

وهنا يجب أن نذكر أن ما سجله المحافظ في قوله "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مراثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مدحياً ولال كأن ناقتي بفرة من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هي المقتولة" ^(١٢) إنما هو سجع أو آخر تحليل لسيميوطيقية لما خلعية منذ كان الشعر المثلث الكلامي في الأسطورة ولا يخلص من أسباب الدين إلا في حدود - ول استندعت في الوقت نفسه أن نجد في قتل الكلب داخل قصائد المهجاء - وهذه كان لها طقوس صارمة - علامة أخرى تثرى فهمنا . ومن هنا تصح مقولة المحافظ بقتله ذمراً يرشح لما يستول إليه مصير الخصوم ، وما أكثر ما شبه هؤلاء الخصوم بالكلاب ^(١٣)

وواضح من قتل الفرة - أو الثور ، وكان حيوانا طوطهما نجد ذمراً للفرس هو سبط "أو وذ أو سين" ^(١٤) - أنه كان طوطا صيدبا كما يقول براندون Broadon في كتابه "العقدة في التاريخ القديم" ، وأنه إذا كان يؤكل عند بعض القبائل فلكي يظفر صائده - لدى سبأ كاله - بوسائل قوة معبودة وبعض صفاته فيه !

وأما ربط الكلب بالمهجريين - مع أنه كان في مرحلة حضارية متقدمة من الحضروب المقدسة للحيوان Totem - فراجع إلى لغة أنزلها المصريون القدماء عليه بعد أن شرس جنة أبيس ، المحلل الطوطم . ولما تسمع عرب الحيرة القدماء بهذه اللغة تحولت نظرتهم إلى الكلب على النحو الذي يتبعه المحافظ . وتأكد لهم أن الكلاب

البحر لا تستطيع أن تتأكل من الثور النجم ، مع أنها تسير في ركاب
الصياد النجم المسمى بالحبار^(١١٥)

بعد قتل عند الشعراء - برعم ذلك - فلأنه يعني أن كارثة حلت
الأرض ، وإقامة حفل الحمار وندب الميت مجرد طقوس مبع في القابل
وقوع كارثة سماوية مدمرة . وأكرر الظن أن هذا بصير جانباً من
طبوسيات المراثي المعقدة ، فهذه بقدر ما كانت تعويذات يقال للميت
على قبره بعد أن تحسر الزوارس وتنشق الحبوب . والساء يتولى لطف
الخدود بالعدل والميلود . كانت أيضاً صلوات لإيل - وقد نثرت فيها
ثقت به بالثور إيل - ولعل أيضاً . وقد أنكرها القرآن الكريم مذكراً
كما مكة عما فاء النبي إلياس للمعربين . أتدعون بعلًا وتقرؤون أحسن
الخالقين الله ربكم ورب آبائكم الأولين^(١١٦)

والدارسون يرون أن الجزء الخاص بتعاويذ الميت ، قد تحول بعد
ذلك - مع تطور الحياة - إلى ذكر أعمال الميت أو ذكر أبرزها تشهد على
ذلك تلك الهرشات والنفوش التي اكتشفت في أنحاء الجزيرة شمالها
وجنوبها . ومع ذلك حملت المراثي والتأنيبات المختلفة معنى دينية
احتضنتها الصفة الشعرية ، حتى ليصبح ما يقوله الناذب نفسه - وقد
أحسن بدو أجله - صرخاً من الراد والسلوك الكثير . يقول المرقى العبدى
مثلاً^(١١٧)

قد رجّلوني وما رجّلني من شعبي
والسوسى ثياباً غير أخلاقي
ورفعوني وقالوا أيماً رجلاً
وأفزعوني كسائي طي مخراقي
وأرسلوا فتية من خبرهم حياء
لبسوا في هربح التزوير أطباق

فهنا قيمة حصارية تشير إليها كل لفظة من ألفاظ الآيات
لثلاثة ، وترسم مع غيرها صفة رسوم تجرى في حالة موت الرئيس
أو الملك أو الساجع الشكهي . وصري دريد بن القصة - بعد قليل -
يرثي معاوية أماً الخساء وثناء الملوك المتضمن تلك الطقوس ، التي
تنوعها إقامة قبة ربيعة فوق اللحد ، وكان أعلمهم يومئذ على الرمحان
يقول الحارث بن عازم المرى يذكر بعض قومه^(١١٨)

القائلين من المسافرين سبعة
في الكهف فوق وسائد الرمحان

وبعض الرؤساء كان إذا جرح في المعركة حمل بنيلة دبية بها قول
شاعر^(١١٩)

كنسبة زيشها مولاها
لا كهها هذ ولا فهاها

هذه مات وحلّل - كما رأنا - وألس الثياب الحديدية حرص الشعراء
على النسبة بأنه لم يُدس قط . يقول جفاف بن مذبة يرثي صديقه القائد
خضير الكاتب الأوسى

فاؤدى نفسك يوم الوعى ونفى ثالك لم تطهر

ويقول امرؤ القيس مدح دحطه بنى عوف

ثياب بنى عوف طهاري فبة ووجههم عند لشهد عثر
أى لم يدسوا ثيابهم كما بشين من الدم ، في معادن ما عونه هرس
أنى متوعدا الحارث الأسي^(١٢٠)

لَبَسْتُكَ مِى مَسْطَقُ قَدِغْ
بِسَاقٍ كَمَا دَسَّ الرَّمِيْطِيَّةُ الرَّدِغْ

والقنطة لم يكن كساء عادياً ، وإنما كان يفسعه قنط مصر طعمه
الأشرف ، ومنه القباطى التي قبل أن انصرفت كتب عنها ماء
الذهب ويظل للظاهرة بعد ذلك ريمها أو قدسيتها . حتى - شاعر
لايسى - في معرض رثائه - أن يسحب بها على المرأة لخاصة واجب
لا يواقعها أحد إلا بعد أن تنظف ، ويكون حبس - في اعتمادهم -
أنجب الولد . يبدو ذلك في إشارة عاجلة ولكن دالة في بيت لمريع بنى
رباد يرثي به مالك بن زهير العسى^(١٢١)

أبعد مقتل مالك بن زهير فرجو الساء عواقب الأظهار
ول إشارة مثلها لعصمة بن حذرة في يوم الصرايم . وكان آل ألا
بشرب حمراً ولا يقرب امرأة ولا يمتسح حتى يقتل سبعين جلا من
عس ، فقال بعد أن قتلهم

الله قد أمكنى من عيس ساغ شراني وشلبت نلسي
وكنت لا أقرب ظهر عرسى ولا أشد بالخوف رأسى
للم ترتبط قضية الطهارة ببعض الخزعبلات التي تؤكد جانب أخرى
في الوليد الذي تنضم أمه قبل أن تحمل نطاقها للتطهر . ومن تلك الخلفية
ينطلق أبو كبير المدلى - وكان صعلوكاً قبل أن يُسلم - في وصف تأبط شرراً
قائلاً إنه^(١٢٢) :

لما خَمَسُنَ به وهن عواقب
حبك الثياب فتياً غير مشغل
حملت به في ليلة مزودة
كزها وعقد نطاقها لم يُخلل

فأنت به خوش السخشان مبطشاء
سُهداً إذا ما نام ليل الهوخل
إذا هو - أى تأبط شرراً - مفرع لا يطاق ، وخش السخشان حصص
البطل . لا ينام إذا نام غيره اليوم الثقيل . ومع ذلك يمكن هذا التفسير
من صميم حكمة العربي القديم ، إلا أن أسلوب شعر الماحل - حتى ما
اقرب عهده بالإسلام - يبدو في كثير من الأحيان دالاً ، ويسمح لنا
بالانغماس في تفصيلات أنثروبولوجية معقدة

لكن قد يقال من جانب بعض الشرح انه يسبق محدثين في
فصائد المخطأ والرائه هي مما لا يخفى من "الحديث" لعددي سطوريه
وبالتالى قد تكون للبيوطقيات Semiotics مدد سهلة التوضيح .
ومن قبل وقف عندها دون أن يسميها أبو عمدة معمر بن مثنى ،
فأقول إذن لا تملك إلا أن تتفق معهم على أن التصديقات لأسطوريه

قائمة على أي حال ، ولأن عينة نفسه فضل التفت إليها ، بل فعل كتابه «المحار» دليل على رغبته في استحصار الماضي في أثناء قراءته أي نص أدبي من جانب ، واستهاوى لإعادة مناقشة اللاعبيس والتقاد بها صدروا عنه في علم المعاني والرموز من جانب آخر .

(٥)

يبقى جزء أصغر من هذا البحث أقنعه من غيرها إشارة واحدة إلى شرح المذهب الذي أصدر عنه - فقد شملت الصفحات السبعة كثيراً من هذا الشرح - وفي يمينه أنه من أحص ما يمكن أن نعلم به وأكثره دلالة على ارتباط الشعر بالأسطورة وبالدين شيئاً أو لم نشأ . ولقد تعنى الأسطورة هنا الطوطمية بكل ملاساتها ، وبكل ما يوحى به اعتقاد بوجود وحدة كونية بين أنواع الزواحف والأشجار والموام والحيوان والمصحور والنجوم . يشهد على هذا حضور هذه جميعاً في سلاسل النسب العربية كأسد وثعلبة وصخر وشمس . شير أننا قد نراها في طور لها متأخر مجموعة من الأغاط الشعرية الثابتة

ومثل البدء - أقصد بدء الخليقة - كان الطوطم مقروناً في تصور الإنسان وفي قصة الخليقة العربية وجذ الحوت ، إذ الإله الأول والأحر ثبت للأرض بعد خلقها على ظهر حوت وجد في الماء ، وكان هذا الماء على ظهر صفاة حملها ملاك ، وكان الملاك على صخرة ، والصخرة في الريح .

ولذلك جميعاً عناصر كونية قُدمت أو قُترنت عندما ارتبطت أو ارتبط بعضها - على الأقل - بالخالق الأول والأخير . ولا كان من صفات هذا الخالق الرحمة ، فقد أصبح للماء رحمة ، وصارت الريح رحمة ، وإن أصبح أحياناً نعمة كالناقة والحية . وأما الصفا ، فقد ظلت مناط قداسة حتى بعد ظهور الإسلام ، وألتمت فكرة الملائكة بطبيعة نورانية صليت من عزرائيل لأنه يسلب الحى حياته .

ولا نهاية لحصر صنوف الطوطم ، الأمر الذي يجعلنا نتوقف - ونحن نقرأ الشعر الجاهلي - عند الطوطم الحيوان كثيراً ، ومن قبل رأينا تفسيراً أسطورياً لظهور الكلب والبقرة أو الثور الوحشي ويهدنا هذا التفسير إلى أن تعلقة طرفة بن العبد مثلاً - وهو يندى فيها - تم على واحد من أمرين ، وقد وصف ناقته في أكثر من ثلاثين بيتاً : إما أنه يريد أن يقابل بها ناقه الساء المتألمة من منطلق وحدة الوجود عند الشاعر الجاهلي ، وإما أنه يريد السيطرة التامة عليها فرصدها جزءاً جزءاً وصداً سحريراً كما يفعل صنوه بنقش الحيوان الذي يريد صيده على الحجر . وفي كلتا الحالتين لم يعب عن ذاك منه الخلاقة المتبعة بعد الأسطوري للناقة ، واستعمل الحس الجاهلي في الوقت نفسه مجال الناقة فقدره استطيعاً على البحر الذي لفت به أنظار التقاد . وليس يخفى أن الإعجاب ببعض الدينام قد به إليه القرآن الكريم : فقد قال تعالى : «والأنعام خلقها لكم فيها دواء ومنافع ومنها تأكلون» . ولكم فيها جمال حين يريحون وحين يسرحون ، وقال أيضاً : «والخيل والبغال والحمير لفرغونها عبادة» (١١) على أن وراء ذلك فكراً أصيب فصفاً عن حيوانات أخرى منها

الغزال ، والذئبة الحميلة التي مُسحت حية لأنها سمحت لإيليس بأن يحمل فيها أو يتخصصها ليغري حواء بأكل التفاحة المحرمة (١٢) ومن قبل ذكرنا حكاية ناقة صالح التي انشقت عنها الصخرة ، وفي القائمة حكاية هدهد سليمان - في صف مع الجن المسحر له ، وقد أوردتها النابغة في دالية مشهورة له (١٣) - ثم حكاية فيل أبرهة والطير الأبايل . وقد وقف عندها القرآن الكريم وقفة وعظيمة مؤثرة .

فإذا كان الشعر الجاهلي يعتمد «موتيمات» من هذه الحكايات ، فليس يعني هذا أن الحيوان موجود في الجزيرة كما يقال - فهو في كل مكان - وإنما يعني أنه عنصر وراثي رصيد هائل من الأفكار الأسطورية . ومن أطرف هذه الأفكار ما جاء في تفسير سيطرة قريش على العرب ، فقد كان قصي بن كلاب واسع الخيلة قوى العزيمة ، وقد كانت ممكة القرش من أعظم دواب البحر قوة - كما ذكر الطبري - فقد جعلها طوطمه على أساس أنه جمع أبناء عشيرته من بني النضر بن كنانة واستغلب بهم احترام سواهم ، قال الشاعر :

وقريش هي التي تسكن البخر
بها سُميت قريش قريشاً

بيت سخيف فيما نرى ، ولكنه يلخص حالة قبيلة تبحث عن طوطم لها . ثم لا جدته - حتى من أجل تحصيل البركة - اختلف فيه التأويل ، ففيل إن القرش هو التجمع أو هو الوفاء بحاجة الناس في الحرم ، أو السيطرة عليهم ، أو البعد عن الغارات أو ما يذهب إليه الشاعر في قوله (١٤) .

قوارش بالزجاج كان فيها
شواطين يتترعن به انتزاعاً

وفي كل أولئك نزلت قريش منزلة بني أسد وبني كلب وكلاب وبني ثعلبة وبني أنف الناقة في الإخلاص لحيوان طوطم بقلسونه وبلتهمون قوله .

وأما دريد بن الصمة الذي وعدنا بالتعرض له ، فقد كان شاعراً رئيساً في قومه ، ولما نزلت له هذه الأبيات في رثاء أبي الحنساء ، وكان قتل في يوم حوزة الأول (١٥) :

فإن البرزة يوم رففت أدمو
فلم أسمع مصاربة بن عمرو
ولو أسمعته لأتاك يسمي
حنيت السقي أو لأتاك يجرى
بشكة حازم لا تحتر فيه
إذا لبس الكفاة جلود نسج
عرفت مكانه لمعطت رداً
وأين مكان زور ياب بكر
على إرم وأحجار لقسار
وأغصان من التلمعات سفي
وسكان القصور أقي عليها
طوال الدهر شهراً بعد شهر

وتنت فيها - - وقد وصفت معاوية مع الملوك القتل^(٢٢) - لا
 حياح أو حيلار ، كلاسيكيين إلا إذا أديا طمس الدلالات الإغائية
 لو تحتل بها كبر . وها طقسا دسا حاصدا تحرم الزود ، أي العير
 مقدس ليس يحل ويصحب في الموقف الخلل وقد اجتمع تلك
 لتسمه لأنه كان من الإبل مالا مقدس ، وبعبه - كاللثة - كان
 معونا

وي في يوم تزود أن منها حشدت لكربن وبيعة ، ثم أقبلت
 بمرور بر مشروب أو مقدس . وقالت : لا تولى حتى يولى هذا
 البعير ! عما أدكت بكر ديت أنرت عليها كاهها الأصم عمرو بن
 قيس فعان هم أنا وركه ، فتلوا عى ولا تملوا حتى أقر ! وانتصرت
 بكر فتعنى الأعشى : انتصرت قتلا

نحن الدرس هربا يوم صبحنا
 جيش الروينيس في جمع الأحالي

وإنظر شاعر إسلامي متقدم قبل هو الأغلب العجل ، أو يحيى بن
 منصور . فقال

جاءوا بمرورهم وجننا بالأصم
 شيخ لنا كاليث من باق لوم
 يضرب بالسيف إذا الرمح انقصم

وفي يوم تسار ذكر مالك بن نويرة رويداً آخر ، ولكن يقر الفعل
 « مسح » متعباً عنه بالظرف « غدوة »

ولو آسونا بالهرايس فتوة
 لشود رويداً صافدين النواصب

وعن أبو عبيدة على بيت بقوله « كانت بنو نهم إذا أرادوا القتال
 عمدوا إلى بعير فحللوه وقالوا : لا ملر حتى يقر هذا »^(٢٣)



وقد استعان دريد من الصممة مثل هذ الزور . مستدل به على الحد
 معاوية من عمرو بن الشريد السلمي وقد مرر من على يوم حورة الأول
 الذي قتل فيه . ولأنه كان شريفاً نبيلاً فقد عده أخوه صبحر ملكاً مثله
 فلم يكن من بأس إذا أضح - عدا ديد - رويداً مصب على حل عميره
 أعصاب من شجرات طوطمة . وى أنها كانت مأوى لأهله أو سه طين^(٢٤)

والزور عادة ما يكون حملاً صغيراً - هكذا مصب أشد
 الجاهلية - وقد لا يصل إذا عر أو يعثر حمى مقدس ، وسير من
 يتحل كما افتحلت بكر أحد الزور - الشمس بعد أن تبت لآخر
 مضرب الصراب المعدهد وحشدت بحول و « منه » حرق بهده
 المكبه السحرة أو الصواعت - حيث لا يصل عليه شيء ويسمى
 بالحمار^(٢٥)

على أن مونة « الزور » - ست كل شيء في أبواب دريد - فمن
 إذا عدنا إلى قراءة البيت الأول الذي ينادى فيه الشاعر صديقه « العظيم »
 ولا يسمع بداءه - ومعنى هذا أنه مات - يدرك أنه يستعير لدخلة
 الزور - لأن صديقه الإنسان حول إلى ماضٍ حمى مقدس - ويوصف
 إلى هذا الحمى مقصي بعبائر أو رسوم لا سبل إلى التهورين منه . و
 هو تحت المرات ملحوداً لا حول له ولا قوة منه حيا فعلا فنيا مصب
 قياده وبصرب الصراب الذي يدب على فروسه ؟ والمعروف أن فتوة
 المرء - في عرف العامة - الجاهلي كما يقصه كلى من طرفة وبرى لميس في
 معقبيها - تؤسها عدته على أمر المرء في أي وقت وعن أي حيز يريد

ومنها يكن من شيء ، فمن إذا فتننا أبيات دريد - على حد
 الحور - نجد كل هذه العوالم والأبعاد ، ولن نجانب برثاء بارد أو بآبير قد
 بلغت القاد بنشبه مكرور أو كثافة معادة - ثم يطول بحدث - بعد
 ذلك - لأنه يشير قصبة الطفس وهي من أخطر قضايا الشعر العربي على
 الإطلاق . وإنحال أن البت فيها يمكن أن يتم من طريق الأحد بالمعدل
 العلكى ، إذا صح أن نصلح على ذلك . فقد رعبنا - فبا رعبنا - أن
 طرفه في معلفته حاول في صوة الوحدة الكونية أو التوحيدية أن يقدم به
 السماء ، تماماً كما حاول امرؤ القيس أن يقدم فرس النجوم في ثمانية عشر
 بيتاً من ثلاثة وأربعين هي كل قصيدته التي مطلعها^(٢٦)

أحار بن عمرو كان يخمر
 ويعلم على المرء ما يأنمر

إلا أن ذلك المعادل العلكى قد لا يفتح الدرس - لأنه دانه على
 تخيل يوشك أن يكون محدوداً ، وقد يخلط في الرؤية ووحده مجموعة
 من النجوم اثتان . وإذا كان هناك من يرى أن لميس - من الشمس
 موجود في مجموعة الحوراء التي يشاهد « الحار » فيها ، فلماذا تدنو الشمس
 في الشعر عن الأقرن واحد أو بقرون^(٢٧) ؟ ولماذا لا توجد بين النجوم إلا
 الناقة المعترس التي يركبها واحد كعبد بين الأرض^(٢٨) ؟ وهذه هي
 يقال ناه حراية كالعبادة من الناق الوحشة التي صرمت بها بحول
 الحس . تماماً كالناقة المخرج التي يركبها لمرؤ القيس^(٢٩)

من أجل ذلك - ولتبع هذا التردد في التفسير - لابد من التوجه
 الأسطوري تقطع به الطريق أمام المترددين . والذي لا شك فيه أن الطفس

في إطار المقدمة الطليقة ووصف الناقة - مع ربطها بالقوة أو الثور
الوحشي أو الحمار الأبلد أو الظنم أحياناً - إنما هو تقليد شعري له أصوله
الميثولوجية ، وليس تعبيراً عن واقع يفترض أن الجاهليين كلهم عاشوا في
عيام وأنفقوا أيامهم في الرحلة والقتل والحرب

وإن ظن أن هذا التقليد يتحكم في النظرة الاستطيقية بوجه
عدم ، ويعترض أن الشعر يجب أن يلتزم بمواعيد لها أصول طقوسية ودبية
ومما يشبه ذلك ، وفي رحلة الظنم التي وضعها كل الشعراء تقريباً ترك
الناقة دائماً ، ولا يعنى الشاعر أن تكون عنزياً أو عفرنة أو عجلز أو
علندة أو حتى شذنية أو عجربة أو معاقاً ، وإنما يعنيه أن تكون بعيداً
هادئاً يعمل أحمل النساء وأكثرهن زينة وإشراقاً ، ومن خلال التكلل
الحمر ، الموشاة والزرق والأصباغ

وفوق الجوايا غزلة وجاذرة

تستحق من ملك ذكي وزين

كما يقول امرؤ القيس (٣٧) ، وإذا ما وقع البصر عليهن من خلال
منفذ الأستار الضيقة يلوح الذهب على نرائين العاجية فيها بصف للثقب
العبدى (٣٨)

كغزلان غزلت بسنن

لسوس الذئبات من الحصون

فهرن بكلى وسدلت زلفها

ولقسن الوصاوص للعبور

ومن ذهب يسبح على نرب

كلون العجاج ليس بدي حصون

هذا والموكب كله يتجه عادة من الشرق إلى الغرب ، وفوق جبال
محمدة وفي قلب وديان سحيقة - ربما لاح فيها بعض الحجيج - وذلك في
غناء لا يتقطع حتى يحط عنم عيون الماء أو جباهه ، ويلخص ذلك كله
رهبر في سلس في معلقته حتى يمدح فيها الحارث من عوف وهم من
سنان على السلام في حروب وحس والميراء (٣٩)

تبصر خليل هل ترى من ظمائر

لحمائل بالعباء من فوق جرثوم

جعل القنان عر بمن وحزنه

وكم بالقنان من مجل ومحرّم

عزّن بأعاط عتاق وكلة

وراد ، حواشيها مشاكهة النمر

ورزكن في الروان يملون منه

عليه ذل الناعم النعم

مكون بكوراً واستحزن بحرة

فهرن ووادى الرس كاليد للقم

رفين ملهى للصدق ومنظر

أتق لعين الناظر المتوسم
كانت فحات العيون في كل منزل
نزلن به حب القنا لم يحطم
فما وردن الماء زرقاً جباهه
وضعن عيني الماخر المتخيم

أعظم أن هذه رحلة وراء الكلا حقا ، بعد إقمار مرى ؟ ومع إذن
ربنة الظنم وأسمى الحلل والشاعر حزين يسمع الغناء ويشم العطور ؟
أهكذا يستقبل الخراب والعراق حتى لا يكون هناك إلا الذكرى الحزينة
وبقايا الحياة المترلة - كالنوى والأشواق - التي طالما أحبا وألفها ؟

ثم لماذا يخرج الموكب من الشرق إلى الغرب ، حيث الماء الكثير كما
قال زهير وقال غيره ، وحيث يكون الورد مساء ؟

إن صح أن تلك رحلة واقع - وفيها ما فيها من إشارات إلى
استمرار حياة يمثلها وجود العين والآرام وأطلاؤها حيث كان منزل
الحبيبة - فكيف يكون صعباً أن تصوّر امرأة جميلة تسافر من حبيبة فرجة
وهو في حزنه يتغنى بفرحها ؟ إلا أن يكون البديل : أن هذه رحلة
الشمس نفسها يوماً منذ أن نبت من صدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في
البحر العظيم . وما أكثر قصص الجاهليين عن الشمس الغاربة ، وعن
رحلة الإنسان وراءها حيث تغيب في عين حبيبة ، ثم يخرج من الشرق
موجدياً !

ومن يدري ، فقد تكون الشمس - حبيبة الشاعر رمزاً - مقلّة ناقة
كناقة هذه الحبيبة . ومن قديم تصوّر الأساطير الشمس سفينة تسير في
بحر ، وقد حرص الشاعر الجاهلي في كثير من الأحيان على تصوير انظر
مأخذاً ، أي السفن العظيمة ، بقول طرفة (٤٠) :

كان حذج المالكة غدوة

علايا سفن بالتواصف من ذو

وقال امرؤ القيس (٤١)

فشهنهم في الآل ما تكشوا

حدائق قوم أو سفينا فقيرا

وكامرؤ القيس قال للمقب العبدى « يشهن السفين وهن عت » في
نوتته التي عرصتها ، وفيها أيضاً « كأن حمولهن عن سفين » (٤٢) وأخيراً
قال الفرقتى الأكبر (٤٣)

لمن الظنم بالصحن طافيات

شهنها الذوم أو علايا سفير

وكختام لهذا البحث - وإن ظننا في إطار المقدمة الطليقة - يشير
إلى الغزلة وحاذر امرؤ القيس ، وإلى غزلان المقب العبدى التي تخلفت
عن القطيع ، ثم إلى كل غزال يمرض له الشعراء الجاهليون ، فإدا
نلاحظ ؟

قطبان يجتمعان في الشعر الجاهلي مع الغزال أو الظبي وابنة عمه
النهاة على مستوى رفيع من الجمال والسمو والبرقة والخصوبة . وهذا
لقطبان هما الشمس والمرأة ، حتى لنعجز في كثير من الأحيان عن الفصل
بينهما أو رؤية أحدهما دون الآخر ، ولا سيما في مقدمة القصيدة . وقد
قدمنا أن الشمس كانت معبودة ، وهي اللات التي تستبدل بثايا
حُمَلاب « ثايا كالتريد الناصع » كما يقول طرفة ، أو على الأقل تمسحها
شعاعاً « في اعيم سطح » كما يقول سويد بن أبي كاهل ، وهذه الحية
نفسها (١١) :

نَحْجُ الْمُرَّةَ وَجْهًا وَاضِحًا

مِثْلَ لَرْنِ الشَّمْسِ فِي الصُّحُورِ ارْتَفَعْ

وَقَرَوْنَا سَابِقًا أَطْرَافَهَا

غُلَّتْهَا رِيحٌ مَسْلُوكٌ ذِي قَعْ

لكن القرن هنا - وهو محار - للغزال في الأصل ولكن يقال
لشمس عزالة في اللغة ، وكلاهما يوصف مع دبة المرأة الجميلة في
محارب الأكيال ، يقول امرؤ القيس (١٢) :

وَقَدْ عَلِمْتُ سَلْمَى وَإِنْ كَانَ بِعَلْمَا

بَأَنَّ الْفَتَى يَهْدَى وَلَيْسَ بِفَعَالٍ

وَمَاذَا عَلَيْهِ أَنْ ذَكَرْتُ أَوْتَسًا

كَغَرْلَانٍ رَمَلٍ فِي مُحَارِبِ أَكْبَالٍ

ويقول الأعشى (١٣) :

كَكُتْمِيَّةٍ صَوَّرَ عَرَاتِهَا

بِمَذْقَبٍ فِي مَرْمَرٍ مَاتِرٍ



وأما غزالان الرمل عند امرئ القيس - وقد جعلن دُمَى أو تماثيل -
فتعني الآرام ، والرثم منها ذكر في الشعر جيداً جميلاً عند أغلب الشعراء
صالحوا « مثل الرثم » أو « جيد كجيد الرثم » ، في حين أثر الحادرة أن يقول
وكانت أطال النظر إلى غزاله الموجود على الأرض وعرال السماء فلم يجد
أشبه ولا أنصع من الحيد اللامع الطويل (١٤)

وَلَمَّا دَقَّقْتُ حَقِّي اسْتَبْتُكَ بِوَضَحٍ

صَلَّتْ كَمَتَصِبِ الْغَرَالِ الْأَنْعَمِ

وبالطريقة نفسها قال عجلان بن أرقم في امرأة أحميا (١٥) :

فِيَوْمًا تَوَافَيْتَا بِوَجْهِ مَقْسَمٍ

كَأَنَّ ظِلِّي نَعَطُو إِلَى مَاضِرِ السَّلَمِ

وإن اختلف للعطاء أن غيبتا يغف الحادرة عند طوطمة الغزال -
وقد اقترنت بها صفة صَلَّتْ دائماً - يلح عجلان على تشبيه غملي لا نسكر أن
أساسه قداسة الغزال التي جعلت فيلته التي تنسج إليه تجملته دمية أو تماثلاً
يوصفه مع دمي النساء أو بدلاً منها في المحارب . وكان إذا مات حنق
أنفه - لأنه لا يصادر ولا يذبح قط ولا سيما في الشعر - كثر ووري جنباه
الغراب . وقد بكاه بنو الحارث سبعة أيام ، هكذا تقضي الطفوس . ولا
يكشف عبد المطلب عن تماثيل من الذهب لغزالين في الحرم وهو يعيد حمر
المزم ، سرق أحدهما بنو الحارث فأشد حسان بن ثابت (١٦)

يَا صَالِبَ الْيَسْرِ ذِي الْأَرْكَانِ حَلْبَةً

أَفْ الْغَرَالِ لَنْ يَغْلِي لِمَسْتَبِرٍ

سَائِلٌ بِى الْحَارِثِ الْمُزْرَى لِعَشْرَةٍ

أَبْنِ الْغَرَالِ عَلَيْهِ الذُّرُّ مِنْ ذَهَبٍ

نلك الشواهد جميعاً - ومثلها كثير لا نستطيع حصره - تفننا عند
شئين مختلفين : أولهما اعتدال نبرة الشاعر وهو يعبر إلى المرأة الغزال أو
المرأة الشمس في التشبيب الذي تتضمنه مقدمة القصيدة الجاهلية . وفي
هذه الحال لابد من تقدير « البعد » الأسطوري ، واستحضار الطوطم
بكل ما يلقاه من إشارات ورموز . ويدلونا أن ما يريده الشاعر - في
هذا الإطار الديني ، وهو ديني حقيق - ليس إلا تقديم صلوات في
عربات الإلهة أو اللات ، فلها الحياة ومنها البقاء ، ومنها كل نعم
الوجود

وأما الشئ الثاني فنصير على الأول بعد أن نقتطع الطوطم في
مجموعة من الصور المجازية تشكل نفسها بمقدار ما أسوعه الشاعر من
ثقافة يتي ، ونقوم استيعاباً بمقدار ما يعطى أسلوبها من إبداعات قد لا
يقدر على استيعابها التفكير المنطقي . فيكون لدى المرأة كانت الغزال
ونكون لثنا مسودة كلته حتى لتصفها بالإمد ، كما تكون حانية رقت
مثله ، وإذا عشيا الشاعر - كما فعل المحلل البشكري - تمنت
« كتشمس الظبي الهجر » أي أن الرغبة الحسية هي التي تمرر هذه
الصور ، ويكون من الصعب معالجتها أسطورياً إلا إذا انحنا نحو العزى
بحمة الصباح أو النعم الثاقف

عري - كما قدمنا - هي ربة الجنس والإخصاب ، وقد اهتمت قريش بنشاطها ودحت عنده ، وقتم لها المنكر قرمانا من بعض الرهبان . وكانت العانس من النساء إذا عبر عليها خاطب النكاح بثرث حابيا من شعرها وكحلت إحدى عيبيها ، وظلت تحجل قبل مرور عري في الأفق وهي تقول : أسي النكاح قبل الصباح (١٠٠) !

في هذا النوع من التشكيل الشهوي الذي أبرزه المحلل البشكري ، وكذلك امرؤ القيس بصفة خاصة - مع أنه هنا يروي عن روجه أم جندب أنه « كان يقبل لصدرة حبيب المعجزة مريح المراقبة بطن » (١٠١) - الخبار واضح إلى أسباب المعري تتصل بالمشاهدة إلى أبعد مدى

٢٠٢

• هوامش

- (١) راجع كتاب الأصنام ٨ - ١٠ تحقيق أحمد زكي باشا . ط دار الكتب المصرية سنة ١٩٦٥ وديوان الناطق ٥٤ . ٨٨ . ١٦٥ . تونس ١٩٧٥ والتفصيلات ٥٩ - ٣١١ . ١٦٠ . ١٦١ . ٧٣٥ . ٧٧٦ تحقيق شارل ليل . ط . أوليفرود ١٩٦١
- سلك عند أي نداء لكثير فية عرياً - وجهها سرياً - فاعرف - جاز - الغزال طوطم لا يفلح . وقصد به الزهرة . ول بعض الروايات : « كم الفرج » من الهام - مشتمع برقي باله - الفلاحة ما خرج من اللد - قبل مصلحتهم - فحرم ليل المصير - جوش من الخليل لطفة من
- (٢) نقائض جرير والفرزدق ٧٦ - والمأكلة - الرسالة
- (٣) لعمري ٢٢٠
- (٤) التفصيلات ٣٢
- (٥) البيت هو
- ما أراها تقول إلا سطرًا أو سطرًا من قولنا مكرويا
- (٦) ديوان الطفيل المعري ٨٧ ط دار الكتاب الجديد (تحقيق محمد عبد القادر أحمد) وشرح القصائد المعري للخطيب المعري ٢٠٧ ط صبح ١٩٩١
- (٧) التفصيلات ٧٨١
- الظب ولد ثالثة - المحاصر الزاوي والمسلط . أو غنى بدفع رجله عند الفرج - الشكة السلاح - بقوله وجل شاكي السلاح أي شاكك يمس أي سلاحه ذو شوكه
- (٨) راجع على سبيل المثال قوله جرير بن عرقاء أسي بن عجل بهجر الأسفل ويرم الحذر لك علمت معذ حصناكم كما خصعت نمرود
- وقول حمز بن الحكم المعري يرد على ربيعة بن زهير المعري
- فرقان سهم من أفي البحر دونه وسمو كما أوجعت نمرود ونج
- وعند جرير إلى القالب غصه - فقال
- رشدت فليسك أشي نمرود فقالوا علمت ولم يبد
- وليل ما حاور الفرزدق هذا الشعب القديم . فلما فعل وقف عند حاد لما فقال
- وكان لهم يومان كانا عليهم كتابهم عاد بالبحر الأديم
- يقصد يوم ذي حجب ويوم القديس - وجميع نقائض جرير والفرزدق ٣٧٥ - ٤٦١ ٩٧٨ - ٧٩٩ - ١٠٢٢
- (٩) راجع في ديوانه « بالرومية بالغياء فالسند - ٨٢ - ٨٤

ومع ، فقد قيل ما قيل إن المعري هي نفسها عشتار البابلية . ومن أسماء هذه الفصح الزهرة ، ومعنة - والنحلة شحربا المقدسة - ومعلق - وأحياناً اللات . وفي الحبوب عثر . وكل ما يروي من أساطير عنها لا يخرج عن تلك الدائرة التي حددناها . بل ربما كان في رومها الآخر - غير الغزال - وهو الإمام ، ما يؤكد الدور الجنسي وحده . حتى لسجد من بقايا المعابد القديمة - وعند العرب خاصة - كواهي الحمام بقدس النار ، لأنها صفة من صفات المعري إن لم يكن هي الدار نفسها إذن ما أصعب التأويل هنا . وما أشقاه ! لكننا لا نبأس ، إذا لا يزال في التفسير الأسطوري للأدب - وللشعر خاصة - جوانب كثيرة لم يكشف عنها بعد وما قلناه الرواد فيه شعراء ونقاداً وأنثروبولوجيين يوحى بأن للأسطورة اليوم دوراً قد يقلب أنواع النجوم الأدبي رأساً على عقب

- (١٠) راجع التفصيلات ٧٧٦ فهو يقول
- وانف امرؤ قصفت إليك اناسي وفلك ربي - قصفت - ربيب
- وفي يوم الفرائد عجزت حولن برها رهير - الفكاره الشجر - لفظ خالد بن جعفر راشد
- ولفست رؤسهم زهراً بمعصما جسدع الانوف وأكبر الأوتار
- وجعلت مهر بسام وبهاجم جعل للثوب هجانا وبكارا
- والدخيل (أبو) عبيد معري الذي على ذلك بقوله ، ألا ترى أنه ذكر في شعره أن ربه كان
- ٣٠٠
- (١١) التفصيلات ٧٨١
- مظاهر سريالي من قولنا سريالي . أي ليس سريالا بعد سريالي - ومعنى بالمريالي هو الفرج والمقص سريالي - حيل سريالي - كرم سريالي
- (١٢) الحيون ٢ - ٢٠ ط القاهرة ١٩٢٨
- (١٣) راجع على سبيل المثال الأصمعيات ٣٠ والنقائض ٢٢٠
- (١٤) جولد على في الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ١٠٦ - ١٧٤ راجع ايضاً أورت في كتابه « دجلة المسلم » وفيه أن جبل قريش هو نفس جبل المعري وعليه تسمى أوس الحل وعبد الحل
- (١٥) يجب أن نذكر هنا أن إشارة عطفة الناقة إلى الفرة التي يطاردها الصياد وكلامه تعني أنه كان ينظر إلى القنابل الموجودة بين مجموعة النجوم - الخبار وكلامه - ويدل على ذلك أنه قرن للشهد الساري بذكر الفرجين النجمين اللذين يهدانه وهو غرض نالته
- (١٦) الصافات ١٦٥ (مكية)
- (١٧) التفصيلات ٦٠٦
- أعلاق - بنة بمزقة - محرق قرب مطول أو حربة لمصيدة ثلاث من طويل - أطباق - معاصل
- (١٨) تليخ المعري ١٢
- (١٩) التفصيلات ١٢٧
- (٢٠)
- (٢١) ديوان المعري القيس ٨٣ ط دار المعارف ١٩٦٩ - الأغانى ٢٠ - ٣٠٧
- (٢٢) راجع النقائض ٨٩ - ٢٣٧

- (٢٣) كتاب شرح اشعار الخليل ٣ + ١٠٧٣ + ١٠٧٣ تحقيق عبد المستر فراج ومحمود محمد شاكر ط دار القروية سنة ١٩٦٥
- (٢٤) النحل ٤٠ ، ٦٠ ، ٧٠ ، ٨٠ ، وما يذكر أن امراً القيس وصف فرسه مفصلاً في ثمان عشرة بيتاً (ديوانه ١٦٣ - ١٦٧)
- (٢٥) أصبحت الحية في التفكير المعرفي القدم عن سلامة الحلي ، وقد غيب بها ، وحاول أكثر من واحد عطف صلح معها ، وفي أيام : علال ، وهـ اللذان ، وهـ وحاصس والمغيرة ، ظهرت باهوار محطلة أحدها شجاع البصر ، وبهذهما إذا قتل خالف فافقوه لئلا أن يأخذوا مثله فما عدون وروية ويعتبرها على رأسه فافقوه روية دعت للركن وفي ذلك يقول الشاعر
- طرحنا عليه القروش والمزجر صادق
لسرنا عليه منسباً لباريه والبطراني
- راجع بلوغ الأرب للأوسى ٢ - ٢٥٨
- (٢٦) هي التي جعلت فم الفصائل الشعر التي شرحها الدرزي ، وأولها يا دار مه بالعلماء فالتد
- (٢٧) الطر تاريخ الأمم والملوك ٢ - ١٨٧ ، واللسان مادة قرش ، واشتغل ابن جرير ١٨
- (٢٨) الأغاني ٢ - ٢٨
- (٢٩) لم ذلك أعوه صخر ، وكان له ثار له في يوم حوزة التاني والجزر لالتا
- إني لفتيت حسائم بن حوصلة
إن المثلثة حوالة منبرية
- أي معلقة وقد اكتفت
- (٣٠) بلاغش جرير والفرزدق ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، وكامل ابن الأثير ١ - ٣٦٩ ، ولسان العرب مادة درود
- (٣١) راجع ابن الكلبي في الأصنام ٢٥ فهو يرى أن القرى كانت تنقل في ثلاث شمرات بعض نخله ، ولما قطع خالد بن الوليد تلك الشمرات كتف من شبطاة سوداء
- (٣٢) القرآن الكريم بتفسير الخلال ١٦٥ وبلوغ الأرب ٣ - ٣٦
- والطواغيت هنا هم أصحاب البيت ، أي سحر ليط مصر (لاحظ العلاقة بين البيت والبيت) وقد صار من الضرري بعد ظهور الإسلام أن ينفذ القرى الكرم عز عبلاتهم ، ألم في إلى الذي أولوا نصيباً من الكتاب يؤمنون بالبيت والطواغيت ،
- (٣٣) راجع ديوانه ١٥٤
- ولما تذكره أن عبيد بن الأبرص جعل ناقة ، عسراً بعد يذبحها كالحلال ، فسأوى بينها وبين نكروته الذين نجوا أهله في النكر - ديوان زهير ٩٥ - وديوان الأعشى ٢٦
- (٣٤) ديوان الأعشى ٣٩ ، ١٠٥ ، وديوان زهير ٥٧
- (٣٥) مروج الذهب ١ - ٣١٩
- (٣٦) ديوانه ٤٥
- (٣٧) ديوانه ١٦٨
- والخوفا مراكب النساء جمع حويدة - غزلة جادو تولد البحر
- (٣٨) المصليات ٥٧٨
- وخطل يخطى عن حواسير لبعض على أولادهم فهو أرق ما يكون - الزمزم من اكبة الحمى حذر فوضع فوق القوادج - القصاص : تقرب في السرايات العج ككتاب الترمذ
- (٣٩) شرح الفصائل الشعر ٢٠٧
- جرم موهج - الفنان جبل لى نمد - أعاط جمع خط وهو ما يسط - النكلة السر - ورد جمع ورد وهو الأجر - السويك الأرض المربعة - التوريك وكوب أولئك القلوب - الظهي الظهور - القوس - القوس - العيش الصوب للصوب - الله حب الطيب - الزول شدة الصفا - سمام جمع سم وهو جمع فله في الحروب وغيره - التلميم ابتداء البيت
- (٤٠) شرح الفصائل الشعر ١٣٥
- المخرج جمع جذج وهو المخرج - التواصف ما ألح من الردى - جمع باصحة - ود اسم موضع
- (٤١) ديوان ٥٧
- نكشوا - أسرعوا - واليوم يطول بالمر ويرجع إلى السماء
- (٤٢) المصليات ٥٧٦
- (٤٣) المصليات ٤٦٧
- (٤٤) المصليات ٣٨٣ ، فتح ، كثره
- (٤٥) ديوانه ٣٤
- (٤٦) ديوانه ١٣٩
- (٤٧) المصليات ٥٧
- (٤٨) الأصمعي ١٧٥
- (٤٩) سيرة ابن هشام ١ - ٥٠ - شرح ديوان حسان بن ثابت ٥٠ تحقيق عبد الرحمن البرقوقي
- (٥٠) بلوغ الأرب ٣ - ٢٥٣
- (٥١) ديوانه ١٠



التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي

□ إبراهيم عبد الرحمن

ينبغي أن اعترف منذ البداية أن هذه المحاولة المقترحة لقراءة الشعر الجاهلي في ضوء أساطير الأسطوري ليست سوى خطوة على طريق الدراسات المختصة التي ظهر بها هذا الشعر على أيدي القدامى والمحدثين من النقاد . وهي دراسات تنوعت مناهجها ، واختلفت نتائجها . ومن ثم فإن عمل في هذه القراءة الجديدة يتلخص في تجميع أفكارها والربط بين عناصرها المختلفة ، وفي عبارة مختصرة ، إعادة تركيب هذه العناصر وتأليفها بضم ما تفرق منها لتخلق منها ما يصبح الآن يسمى « شعرها » جديداً ، لدراسة الشعر الجاهلي ، بفك مغاليقه ويكشف عن كوره التي ظلت تخفيه على الدارسين القدامى . كما لا تزال خافية على الدارسين المحدثين ، على الرغم من نوع ما هاجهم والساع لقافهم

والإبداع في الشعر الجاهلي على الرغم من هذه المعضلة اللغوية حلاً يربى ويربح ويفتح مغاليق الشعر الجاهلي ؟ هذا ما لا يسيل إلى إلا حبه الصحيح . وقد تخلصت المباحث اللغوية عدى وحديث في اللغة من حيرة بحرنا واصحنا باستثناء قليل من الدراسات الجادة التي لم يلتفت إليها الدارسون - دراسات القدماء ظلت معنية بتأدية شكلية بعضها ، هي تثبيت هذا الشكل اللغوي الذي يشخصه الشعر الجاهلي ، ودرسه عن الأجيال التالية ، في نواحيه المختلفة النحوية والنحوية والأساس ، والدلائل أيضاً وهم في الحقيقة معدومون في ذلك . وقد كتبوا مشغولين بنفسه النصحة اللغوية لحماية ديبه هي فتاظه من به بقرآ تنعسها - والسعي إلى تفسير معناه تفسيراً صحيحاً فقد « لم يدركوا شعر الجاهلي » للفرحة أكسب هذا التناح الوثني قداسة ديرة عربية على الرغم من حملة الإسلام العنيفة على شعرائه ورفضه نصيبهم إلا عيه

وإدراك من شعري في المقام الأول . بناء لغوياً تخليق به اللغة حلقاً جديداً . وترد إلى منابعها أو تخليق لها هذه المباح حلقاً جديداً . فاب دراسة لغة الشعر الجاهلي لغة حل مشكلاتها ، يسمى أن تكون مطلقاً أساساً في أية محاولة تدل لقراءته قراءة جديدة . ولعل أخطر هذه المشكلات اللغوية وأولها ما يطرأ هو تحديد مدلولات الألفاظ اللغوية بعمق والشعرية خاصة . تحديد تاريخياً دقيقاً . وفي عبارة أخرى إن دراسة المعاصرة العربية والإسلامية ما بين الجاهلية والمصور الإسلامية القديمة ، في جاسيا الأدبي والفكري ، تحتاج إلى مثل هذا المعجم اللغوي التاريخي الذي نستطيع عن طريقه أن نحدد مدلولات الألفاظ تحديدًا دقيقاً نكشف عن معنوياتها ومعاسيا ونطور هذه المفهومات ، وبذلك نستطيع أن نصع أيدي على صيغه الفكر العربي في صورته الصحيحة . وإذا ما قدر لنا أن نتغلب - بطريق أو بآخر ، على هذه المعصية اللغوية ، أمكننا أن ندلف من هذا الباب اللغوي إلى حل مشكلات الشعر الجاهلي الأخرى ، من تفسير الصورة الشعرية بالكشف عن أصولها « الميتولوجية والشعبية » القديمة ، وفهم مغزى هذه الحكمة الموضوعية العربية المعروفة بالأعراس الشعرية - التي تألف منها المعصية وتفسيرها والكشف عن رموزها المختلفة - وحل هذه المعصية اللغوية يمكن أن يهدنا ، بالإضافة إلى هذا كله ، إلى الكشف عن منابع الشعر

بالجراثيات يستنشط من عليه الكلبيات، ولا يستقرأ من الجراثيات، فلعلم الله سابق على الجراثيات ولا كان عليه معبرا حادثا - ومن هنا أتى - ولهم أيضا بالمنطق الذي هو علم الشامل، وبالميتافيزيقا التي تتناول الأمور الكلية، وبالفلسفة والحكمة بوجه عام - وقد بلغ بهم الولع بالتصورات إلى حد أنهم تصوروا في الخارج هو حودة بالعقل، وليست مجرد مقولات في الدرس أو مثل من العقل مما دعا العقهاء إلى اتهام الفلاسفة بالتعدد واشترك.

وأحيانا يظهر هذا التصور الشامل في ادراك الفلاسفة لحركة التاريخ وتطور المذاهب الفلسفية في الحضارة اليونانية - فسقراط ركز على الإنسان والفضائل الإنسانية، وأفلاطون اهتمامه بعالم المثل والالهيات، وأرسطو عكف على عالم الواقع والطبيعيات - فكل فيلسوف يكمل ما تركه الآخر ناقصا، ويذكره بما نسيه حتى تكتمل الصورة الكلية للحكمة - فلا فرق - إذن - بين سقراط وأفلاطون وأرسطو - فالثلاثة الكبار يحكمهم جدول التاريخ وذلك راجع إلى أن التصور الشامل للكون والحياة، وهو وضع الفلاسفة في عالمين، هو الذي جعل العقل الإسلامي قادرا على إدراك الفروق بين المذاهب ثم الجمع بينهما في وحدة واحدة (٤) - وقد بلغ حد الرعب في رسم هذا التصور الشامل إلى أخذ الأقوال دون ما مراعاة لسياقها إلى قائلها أو نسبتها إلى غير أصحابها أو معرفة صحتها من انتحالها من أجل وضع التصور الشامل للكون، كما هو واضح في «أولوجيا أرسطاطاليس» ونسبة تاسوعات أفلاطون لأرسطو - فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن أن ينسب إليه الهيات الإشرافية والتأمل الأخرى - وكما هو واضح أيضا في استعمال كثير من المنحول - فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن إلا أن يكتب وصية إلى الإسكندر، ولا يمكن إلا أن يترك وصية فلسفية في كتاب «التفاحة» (١٥) -

٨ - العقل والإيمان :

وحد تراثنا الفلسفي بين العمل والإيمان أو بين الفلسفة والدين أو بين الحكمة والشريعة - لم يكن الهدف من ذلك تحقيق مطلب خارجي، وهو التوفيق بينهما من أجل بيان اتفاق الدين الإسلامي مع الفلسفة اليونانية، هدف أخوان انصفا، بل كان الهدف تحقيق مطلب داخلي، وهو تأسيس الإيمان على العقل، وإقامة الدين على الفلسفة، وإرتكاز الشريعة على الحكمة - أعطى تراثنا الفلسفي نموذجا للعلاقة بينهما، وهو

نموذج التوحيد النام - فلا شيء في الإيمان لا يقوم على العقل، ولا شيء في العقل يتناقص الإيمان - فإذا ما حدث تناقص بينهما في ذهن الفيلسوف فإنه يكون تناقصا ظاهريا محضا يسهر الخلاص منه بتأويل الإيمان حتى يتفق مع العقل - فالعقل أساس الإيمان، والفلسفة مقياس الدين، والحكمة معيار الشريعة - ليس الاتفاق في النهاية فقط وهي الحقيقة بل في الوسيلة أيضا وهي العقل لأن الحق لا يضاد الحق بل يوافقه ويشهد له على ما يقول ابن رشد، وأن الفلسفة هي الأخت الرضيعة للشريعة، فهما معايتان بالطبع، متمعتان بالجواهر وأغريرة على ما يقول ابن رشد

إن الفرق الوحيد بين النبي والفيلسوف مثلا عند ابن سينا هو أن النبي يتخيل الحقائق في حين أن الفيلسوف يتصورها، تعتمد المخيلة على الصور الوسطية للاعتناء والتأثير على النفوس في حين يدرك العقل الحقائق مباشرة مجردة عن أية غاية نفعية - وإذا كان النبي يأمر الناس بأشياء فإن الفيلسوف يدرك الخير بطبيعته ويعلمه من تلقاء نفسه دون ما حاجة إلى شرائع تكون واسطة له - وإذا كان النبي يخاطب العامة فإن الفيلسوف يخاطب الخاصة (١٧) - وقد أوحى ذلك إلى البعض بأن تراثنا الفلسفي قد وضع الفيلسوف في مرتبة أعلى من مرتبة النبي - والحقيقة أن العلاقة بينهما ليست علاقة أدنى بأعلى بل هي علاقة خلف بإمام - إذ أن تقدم المجتمعات البشرية مرهون بتأورها من الدين إلى الفلسفة وتحويل الإيمان إلى عقل حتى تصل الإنسانية إلى طور الكمال، وينشأ المجتمع العقلاني المستنير (١٨) -

والغريب أن هذا الموقف الذي أحده تراثنا الفلسفي هو الذي نقل إلى الغرب مشأ أخصار الفلسفة الإسلامية في الفكر المسيحي، وشأ أسرار العقل فيه داعيا إلى التوحيد بين العقل والإيمان كما فعل المسلمون - وانتهى الأمر بالفكرين المسيحيين أخصار ابن رشد اللابن بعد اكتشاف التناقض الجوهرى بين العقل والإيمان في المسيحية إلى إضمار العقل على الإيمان فبشأ ما يسمى بالتيارات العلمانية، وهي في حقيقتها الأمر الانحيازات العقلية، امتدادا لفلسفة الإسلامية التي تؤثر التوحيد على التثليث، وتصل السريه على التشبيه - خرج الرشديون اللاتين يساهمون في وضع تراث عقلاي علمي جديد، ويساهون عصرا جديدا هو عصر النهضة الأوربي طلق للدرس الذي استفادوا من «حي بن يقطان»، لابن سينا وابن طفيل عندما أعلنوا بداية الدين

التأخرة ، وتدور حول عادة موحدة بعينها هي عبادة الإله « ديموي » أو ذو سموي ، أي صاحب السماء ، بمعنى إله السماء . وقد ظهرت هذه العادة في اليمن بعد دخول اليهودية والمسيحية إليها مما يربط بين ظهورها وبين هاتين الديانتين ، على الرغم من أن مفهوم التوحيد فيها لا يطابق علما مفهومه في أي من هاتين الديانتين السابقتين^(١) . وفي « نشر الكرم من الآيات ما يؤكد هذا الاتجاه التوحيدي من مثل قوله بعد : « ولئن سألتهم من خلق السموات والأرض وسخر الشمس والقمر ليقولن : الله ، فأتى يؤفكون »^(٢) ، وقوله تعالى : « ولئن سألتهم من نزل من السماء ماء لقأجبا به الأرض بعد موتها ، لقولن الله »^(٣) .

وقد اتخذت عبادات الجاهليين في هذا الطور شكلا بعينه ، هو نفس الشكل الذي نجده في ديانات الشعوب الأخرى المجاورة ، وهذا الشكل الديني هو المعروف بـ « عبادة الكواكب » التي تتألف من ثلاث سماوي هو القمر والشمس والزهرة ، ويؤلف هذا الثلاث الإلهي عائلة صغيرة ، يلعب فيها القمر غالبا ، دور الأب ، والشمس دور الأم ، والزهرة دور الابن أحيانا والآنسة أحيانا أخرى ، على رأي بعض الروايات^(٤) .

١ - وكان لمكانة القمر في هذه الديانة بوصفه الإله الأب أو الإله الأكبر أثرها في تعظيم الجاهليين له وكتبه مكانة دينة عالية بينهم - وقد نحت هذه المكانة في أشكال مختلفة ، منها أنهم نحشوا ذكر لقمر باسمه في أكثر النصوص الدينية الحوية بصفة خاصة ، حيث يكتبون بالإشادة بصفاته العديدة التي كانوا يكون بها عنه - كما انحدر لها عبدا من الأصنام التي تعبدوا لها^(٥) . ويظهر من هذه النصوص التي وصلت إلينا ، أن عبادة القمر قد انبثقت من أسطورة واحدة كانت معروفة في المناطق المختلفة ، فقد تشابهت الصور التي ترمز إليه في هذه الكائنات ، سواء الشالية أو الحوية ، مما يدل على نشأة هذه العبادة من أصل واحد .

٢ - وعبادة الشمس من الماديات القديمة ، فهي أول الأجرام السماوية التي لعتت أبطار البشر إليها لتأثيرها اللادني على حياة الإنسان والحيوان والنبات ، فآلهوها وعبدوها وشيدوا لها المعبد وقدموا إليها القرابين . وفي أخبار الجاهليين وأشعارهم ما يؤكد عبادتهم لها ، وهي عبادة تعود ، مما ترجح هذه الأخبار ، إلى مرحلة بعينها من تاريخهم ، كانوا يستقرون فيها بالأراضي الخصبة المنتشرة في أطراف الحيرة ووسطها ، حيث يكثر سقوط المطر - وتتردد الرياح التي يزمها سدو اجتماعا للماء والكلأ ، أو وفاء بالدور الدينية . وقد عرفت الشمس بين عبادها في هذه الأماكن باسم الإله « بعل » أي إله الأرض الخصبة ، كما عرفت باسم « ذو الشرى » بمعنى الإله المير ، وما ، أي « بعل و ذو الشرى » ، صيغ مشهوران عند الجاهليين .

وتدنا الصغائر التي كانوا يسعونها على الشمس ، وإلى كبر يكون بها عنها ، كما تدنا أسماء الأصنام التي انحدرها بعدهم ، على أنها كانت لدى عبادها من الجاهليين وغيرهم ، إلهة للخير والخصب ، ومصدرا للعدل والقانون ، ونعمة على الظالمين والمجرمين^(٦) ، فقد

كتابات المؤرخين العرب عرصه للشك سبب ما أحاط أخبار الجاهليين عموما من تحريف في العصور الإسلامية المختلفة - ومن ثم حتى مصطرون إلى أن بولي وجوهنا شطر النقوش العربية القديمة التي ظهرت بعناية الدارسين لأوروبيين منذ القرن التاسع عشر أو قبله بقليل . ويستطيع دون اندحول في تفاصيل معتدة أن نضم الإشارات الأدبية القليلة والأخبار المتعصبة التي جاءت في هذه النقوش بعضها إلى بعض للاعتماد في حياة الجاهليين الدينية أشكالاً متناقضة من العبادات ، وهي أشكال كانت ، فيها معتقد ، ثمرة مراحل مختلفة من العقائد الدينية . اختصت مؤثرات خارجية من ديانات الشرق القديم^(٧) . ويستطيع أن يصف هذا التاريخ الديني في مرحلتين متتابعتين : الأولى مرحلة الشرك ، أو مرحلة « عبادة الطواهر والكائنات » ، والثانية مرحلة التجريد ، أو الاتجاه إلى التوحيد . وقد رمر الجاهليون في هاتين المرحلتين عن أنفسهم بالأولاد التي تعددت واختلفت من قبيلة إلى أخرى . ومن منطقة إلى منطقة غيرها ، سواء في مرحلة الشرك أو مرحلة « التجريد » ، مما كان سببا في أن تعرف هذه العبادة بالرغم من اختلاف مفهومها وتطورها من مرحلة إلى أخرى « عبادة الأولاد » !

وقد أكثر القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف من ذكر هذه العبادة ، كما أحت في الإشارة إليها أخبار المفسرين والمؤرخين الجاهليين شديدة يحمل من ليست له معرفة واسعة وعميقة بتاريخ الجاهلية على الاعتقاد بأن الوثنية ، كانت ديانة الجاهلية الوحيدة . والذي سببها إضاحه أن « عبادة الأولاد » ، تلك قد انتقلت إلى العرب من الأمم المجاورة ، وأنها قد تطورت كما قلنا لتصل في نهاية العصر الجاهلي إلى ما يعرف بالجاهلية المتأخرة ، إلى صورة أقرب ما تكون إلى « التوحيد » في صورته التي جاءت في الديانات السماوية . مما يؤكد لنا تأثر الجاهليين في عباداتهم ، وفي أطوارها المختلفة ، بديانات الأمم الأخرى المجاورة ، سواء أكانت هذه الديانات ولية مشتركة أو محاولة موحدة على نحو ما سوف نرى .

وليس هناك من شك في أن الميل إلى « التوحيد » قد أخذ يعمو العقلية العربية في أواخر العصر الجاهلي ، أي في تلك الفترة التي سقت ظهور الإسلام ، مما كان في حقيقته إزهاضا بظهور الإسلام ونمحيها لتعبه . ويعتمد في تأكيد هذه الحقيقة على أمرين لما أظنهما فيما نحن بصده - الأمر الأول أن « عقيدة الإله الواحد » قد أخذت تغزو نصوص الشعر الجاهلي في هذه الفترة المتأخرة من حياته ، فترة « الجاهلية القريبة » ، كما يظهر في شعر زهير والأعشى بصفة خاصة ، وشعر غيرهما من شعراء هذه المرحلة بعامة ، مما كان له أثره في تشكك الرواة والدارسين في صحة هذا الشعر ، ورد نصوصه التي تعكس هذا الخائب من الفكر التوحيدي إلى عمل الرواة المسلمين في تنقية الشعر من آثار الوثنية القديمة^(٨) . والأمر كذا . أن النصوص المكشوفة ترددهم في عدد كبير منها بأسماء الأصنام التي كانوا يتعبدون لها ، وليس فيها ما يدل على معرفة العرب الجاهليين بعبادة « التوحيد » إلا في طائفة من النصوص التي تنسب تاريخيا إلى الفترة القريبة من ظهور الإسلام ، ومكانيا إلى منطقة بعينها من الحيرة العربية ، هي لمنطقة الحنوية . وفي عبارة مختصرة إن عبادة التوحيد لم يرد ذكرها إلا في نصوص الفترة الحنوية

وهمنا من أخبار « الزهرة » ما كان يصميه عليها لئلا تسمع صوت
الشمال ، من معاني اليأس والحزن والبهجة ، فقد دناها للمجموع
« بالسعد الأصفر » ، لأنها في السعادة دون « المشتكى » ، وأضافوا إليها
صفات الطرب والسرور والبهو ، كما اعتقدوا في أن النظر إليها يجلب
الفرح ويخفف عن الباطل ، أحيانا ، تباريح العشق إذا كان حيا ، كما
اعتقدوا في قدرتها على أن تثير في الناس غرائز الحبس . وقد بالغوا في
وصف أنوثتها وذهبوا إلى القول بأنها ، لطيفان هذه الأنوثة ، تسبب في
الفرقة بين المحبين لما تملكه من سحر على الرجال (١٢) ! وقد أورد الطبري
في تفسير قوله تعالى : « وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا » ، يعلمون
الناس السحر ، وما أنزل على الملكين بابل ، هاروت وماروت ، كثيرا
من الأخبار الميثولوجية التي تعود من غير شك إلى فترة عبادة الجاهليين
لها ، وتتلخص هذه الأخبار في أن الله سبحانه وتعالى أنزل اثنين من
الملائكة إلى الأرض بعد أن ركب فيها شهوات الإنسان ليجتنبها ،
فصنعا « الزهرة » مجازا فتنة شديدة وأنت أن تمنعها نفسها ، إلا أن
يكون على أمرها ودينها ، وأحرحت لها صنعا بعداها ويسعدان له ،
فامسعا وصبرا رديحا ثم أتياها وراوداها عن نفسها فأتت ثابة واشترطت
عليها إحدى ثلاث : إما عبادة الصم ، أو قتل النفس ، أو شرب
الخمر ، فقالا كل ذلك لا يسعني ، ثم احتدمت بها الشهوة فآثرا
أهون المصائب ، وهو شرب الخمر ، فسقتها حتى إذا أخذت الخمر
مبها وقعا بالزهرة ، وهنا يمر بها إنسان مبحشان القسيحة فيقتلته !
ويشاهدان الصعود إلى السماء . بعد أن عرفا وقوعها في الخطيئة فلا
يستطيعان . ويكشف الغطاء بيها ويبين أهل السماء فتتظر الملائكة إلى
ما وقعا فيه من الذنب فيعجبون كل العجب ، ويأخذون في الاستغفار
لن في الأرض من البشر ، ويستطرد « الطبري » فيروي أن

وقد ارتطمت بالثرى بعض الأخبار الأسطورية التي تمكس صلة هذه
الثرية ، ببعضها من الكواكب الأخرى ، ومن هذه الأخبار ما يروى من
أن القمر أراد أن يروح الثريا من الدبران حينما خطبها فأبى عليه ، وولت
عنه مدبرة وقالت للقمر : ما أصعب بهذا السميرت الذى لا مال له ١٩
فجمع الدبران فخلصه بتحولها ، فهو يتبعها حيث توجهت ، ويسوق
مذابحها فندامه ، وهى الفلاص ، غير أن العيون ، وهى كوكب آخر
مضى ، بطل قبل الخوراء ، عاق الدبران من لقاء الثريا ، فسمى
بذلك ١ (١٩) وإلى هذا يشير طليل العمى في قوله

440



يمكن أن تلقى ضوءاً على هذه الصلة المقدسة التي كانت تقوم بين هذه الحيوانات وبين الثالوث الإلهي ، أربينا وبين غيرها من الأجرام السماوية الأخرى التي تعبدوا لها

وفي هذه الكتابات ما يدل على تقديس جاهليين للثور الذي تعبدوا منه ، وما على القمر ولعل سبب ذلك يكمن في حقيقة المشابهة بين قرني الثور وبين القمر عندما يكون هلالاً . وقد وردت صور ثور رمز للقمر في النصوص الدينية واللحيانية واليهودية . وقد نص فيها أصحابها على تسمية لقمر بالثور ، كما اعتدوا له في بعض المناطق أصناماً على شكل عجل بيده حوامة ، كانوا يعبدونه ويسجدون له ويصومون أياماً معلومة كل شهر ، ثم يأتون له بالطعام والشراب والمرح والسرور . . . وكان السبيون يرمزون للقمر في كتاباتهم برأس ثور ، كما كانت النيران من أكثر الحيوانات التي يقدمونها ضحايا له

وقد تعد الجاهليون للقمر في شكل أصنام عديدة صنعوها له يميناً منها ود ، أعظم هذه الأصنام وأقدسها ، لقد وصفوه وصفاً جدياً به أهميته ودلالته بأنه « تمثال رجل كأعظم ما يكون من الرجال ، قد دبر عليه حلتان ، متزر بحلة ومرتد بأخرى عليه سيف قد تقده ، وقد تمك قوساً ، وبين يديه حربة فيها لواء ، وورصة فيها نبل » - وهي صورة مثالية تذكرنا بصورة الفارس في الشعر الجاهلي !

وقد دمر الجاهليون للشمس بالمرأة العارية والفارس والعراة والمهابة والنخلة ، وهي رموز تخطط فيها الحيوانات بالسات و الإنسان ، وتمكس ، بسبب ذلك ، صفات مختلطة من الخصوبة والقوة والجمال ، وهي تلك الصفات التي كانوا يربونها في هذه الإلهة الأم ، كما تمكس صفات أخرى جسدية تجعل منها صورة مثالية للجمال والعطاء ، وخيبة في لبها وعسوتها

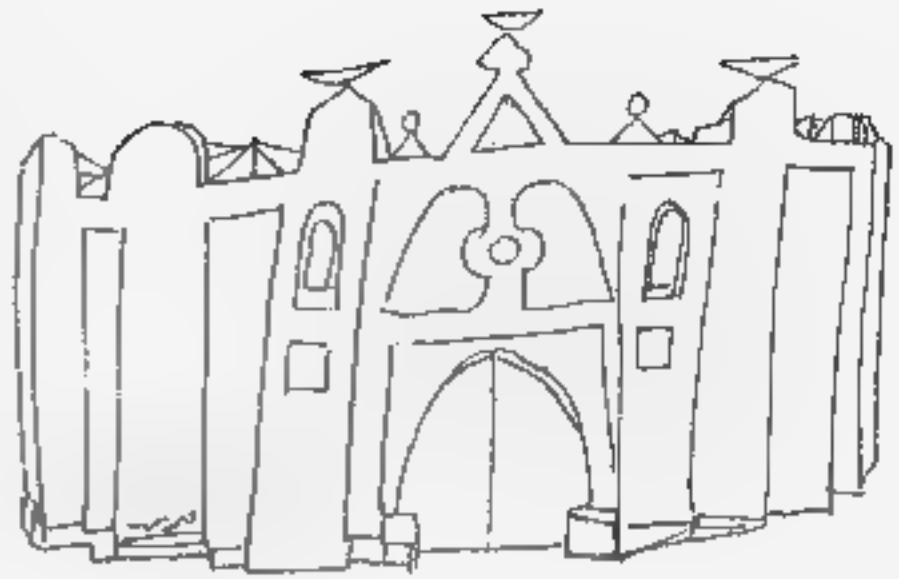
وه أما الفلاص فهي صغار الوق التي يسوقها النهران صدافاً للثريا ، وسمي الدبرون بذلك لأنه دبر الثريا أي جاء خلفها ، ويقال له الراعي أيضاً ، والتلى والتابع واحدان والمحدث . . . ولعل في هذا كله ما يعلل لنا عبادة العرب للثريا بوصفها « ربة » للحصب ، وماحه للبعث - فقد ربطت عبادة الكواكب عند العرب مثل غيرهم من المجتمعات القديمة ، بما كانت تتركه في حياتهم من آثار ، ومن ثم احتلمت دوافعهم إلى هذه العبادة ومواقعهم من الكواكب التي تعبدوا لها . وكانت عبادة حب لما تعش في حياتهم من حصب وثرء ، كما كانت عبادة خوف ورهبة كما حدث في عبادتهم لـ « الدبران » الذي كانوا يعدونه كوكبا مششوما لا يطفرون بنوته إلا وسنهم محذية ، ولهذا صبروا به مثلاً في الكد والشؤم ، فقالوا : أكد من تال النحم (١٧)

وما كان الجاهليون مثل غيرهم من الشعوب السامية لا يميلون إلى التجريد ، ولا يتعبدون بسبب ذلك إلا لآلهة مجسمة ، فقد عمدوا إلى تجسيد هذه الآلهة السماوية التي كانوا لا يستطيعون الاقتراب منها أو الكشف عن أسرارها . وقد اتخذ هذا التجسيد ، في مجموعته وفي المراحل التاريخية المختلفة لهذه العبادة ، مطهرين لها دورها وأهميتها في فهم هذه الديانة ، الأول . تجسيد هذه الآلهة : القمر ، والشمس ، والزهرة وغيرها من اسجود الأخرى التي عبدوها ، في حيوانات وأشجار بعضها من حيوان هذه الديانة وساتها . وقد خلق الجاهليون ، في أكثر الأحوال ، بين هذه الآلهة الأرضية وبين النجوم المعبودة ، أو آلهة السماء ، صلات مادية مأخوذة من هذه النجوم ونعنائها ، مما يدل على ما كانوا يربونها بعدونها برصعها طوطم ، ولكم كانوا يشخصون على طريقها هذه الكواكب التي مدت لهم بعدة اسجودا مع طبيعتهم في الليل إلى التجسيم أكثر من ميلهم إلى التجريد .

والثاني ، أنهم اتخذوا لكل من هذه الآلهة عبيداً من الأصنام التي كانوا يتعبدون لها ، وهي أصنام كثرت واختلفت أسماءها وألقابها اختلافًا حيل الدارسين على اعتبارها آلهة كان الجاهليون يتعبدون لها . ودراسة هذه الأسماء في الفروخ العربية الحوية والشامية تدل على أنها ليست سوى إشارة إلى أوصاف الكواكب التي عبدوها . ومن ثم فإن هذه الأصنام على كثرتها وتنوعها في البنيات الجاهلية اعتلقة بما تجسد مفهوم الجاهليين بضميمة هذه الآلهة الثلاثة على وجه الخصوص .

ولا نحتاج في الحقيقة للتدليل على تقديس الجاهليين لبعض الحيوانات التي شخصوا عن طريقها تصوراتهم لآلهة هذا اثاثوث السماوي الذي عبده . فإن في تسمية الجاهليين ، أفراداً وقبائل ، بأسماء الحيوانات هذه لكثرة التي تصادها في كب الأنساب ما يدل على انتشار هذه العبادة ، ومن المؤسف أن النصوص الدينية التي بين أيدينا قليلة ، وهي لذلك لا تعطينا تفسيراً للصلات الدينية التي كان هؤلاء الجاهليون يقيمونها بين أنفسهم وبين هذه الحيوانات

ستطيع أن نجد في هذا القليل بعضاً من الإشارات إلى حيوانات بعضها



وقد تعددت قرىش للعرى رمزا لكوكب الزهرة ، الإله الإيس أو الإله البست ، واتخذوا من اللات ، وكانت أعظم أصنامهم . رمزا بعدوها من خلاله .

هذا هو عالم الميثولوجيا الدينية عند الجاهليين كليا استخلصنا من نقوش المكتشفة ، وهو عالم كانت تحكمه من غير الحكمة تسيطر دية صعدت في صراع من رث الحديثة . يستطيع أن يلاحظ ما يتصل به التفكير الميثولوجي . أن هذا العالم الأسطوري يحوي وبيانه وإنسانيه وتمثله قد اتخذ في هذا العصر ، ومن خلال هذا التصور الديني ، ثلاثة مستويات منفصلة ماديا ولكنها متصلة اتصالا وثيقا من الناحيتين الأسطورية والروحية :

المسمى الأول ، مادي ، هو عالم النجوم البعيد ، حيث تعيش هذه الآلهة التي تعدوا لها في أطوار مختلفة من الحياة الماهلية الدينية

والثاني ، رمزي إشاري ، يمثل في هذه العلاقات الروحية التي كان الجاهليون يقيمونها أو قل يرونها بين هذه الحيوانات والنباتات وغيرها على الأرض وبين عالم النجوم في السماء . وما نتج عن ذلك من معتقدات وقيم ومفاهيم عن الحياة والانس منحصرها في عدد الكثرة من التماثيل التي عدوها . ورمزوا بها إلى هذا الجانب أو ذاك من الصفات والسمى التي يرونها في هذا الإله أو ذاك من ملهم السماوية

وبريد بالمسمى الثالث لهذا العالم الميثولوجي ، ذلك الوجود الأدبي الذي نواجهه في شعر الجاهليين . وهو وجود اتخذ شكل مزعة تصويرية عالية . على الرغم من تنوع أدائها وحضور صورها وعمق مورها ، فقد اتخذت من التكرار والمطبة سلوكا فيها دائم الوجود في شعر الشاعر الواحد وشعر الشعراء العديدين !

وقد اتخذت هذه التزعة التصويرية لعالم الكواكب الميثولوجي في شعر الجاهليين مطهرين واصحين .

الأول لوحات متكاملة في وصف الحقل ونقصه . وجهه على الناقه . وصراع الخيول والنظم . وهي لوحات شاح بالحركة . سماء والصراع . ونسب فيها من خلال برغها القصصية سماء عسى . هذه العقائد الميثولوجية أمثالا حد وحصر . ودالا في عصر الوقت

ولعل من أبرز هذه اللوحات وأحضرها لوحة فصل . وجهه صغير ولوحة الفصل . وهي لوحات دائمة في المعشاة حادثة الجوده ولوحة الصيد . مثلا . محكمة تتباد فيه . موصوفة د . ج . حد . أذا . خصوصا حين يكون « الثور » هو الصيد المقطوب . وقد نرى في شبح الثور الذي يظهر دائما على مسرح الأحداث وحده . فلف . صامرا . جانبا . وهو . لذلك يشار إليه كلاله في موعد بروع الشمس . في مطاردة عبيدة تلح فيها هذه الكلاب على يدياته ومطارده إلحاحا غربيا ، ولكن هذه المطاردة العبيدة محكمة في كل المعشاة نهاية محتومة هي قتل الكلاب وجاء الثور قبل مغيب الشمس . وهذا الثور المتصر بفرد دائما بنعه تحت شجرة الأربعة ، يتكرر في مصره ، . تظهر نساء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التي خاضها في مواجهة قوى الشر . وهو يجلس وكأنه يصل . المهم أنه لم يحدث في مرة واحدة . أن قتل الصائد ثورا في شعر الجاهليين القصصية . إلا في شعر صدر الإسلام !

والمنظر الثاني . الذي اتخذه هذا الوجود التصويري لعالم الميثولوجيا الدينية في الشعر الجاهلي . يمثل في هذه الصفات أو فنقل في هذه الصور الخزبة التي يزلفها الشعراء عادة من التشبيهات ، وأحيانا من الاستعارات والكتابات ، يصفون فيها جمال المرأة وصلها مفصلا وغامضا في الوقت نفسه . أو بشخصون بها قوة الفرس والناقة . وسرعة الطي والظلم والحمار الوحشي . وانقضا من السر الخارج على فراسه من الطيور والتمالب ، وإفلات القطاة الضعيفة الحكيمة منه دون ضحاياه جمعا . إلى غير ذلك من صور الحيوان والطيور والنبات التي حققت في هذا الشعر وحردا فيها دائما له أصوله وزموره الميثولوجية والإنسانية استوثة فيه . ويحيط هذه الصور الخزبة التي تنهض معنى مثالا خالصا . في حقيقة أنها تجمع بين أطراف متافرة لا تقوم بينها في الواقع الخليل صلوات ما على نحو ما سوف نرى !

وهذه المسندات الثلاثة لعالم الجاهليين الميثولوجي يرسل بعضها في بعض ترانسا عمقا ودالا . والذي يهملها إيضاحه وليس به عيب من خلال هذا التماسك والحلول . وهو ما يتصل بموضوعنا اتصالا وثيقا . هذا التطابق المادي الكامل بين صور الشعر الجاهلي القصصية على وجه الخصوص ، سواء اللوحات المتكاملة أو صور الأحداث الخزبية . وبين عالم الكواكب في صورته الجغرافية التي انطعت في أذهان الجاهليين عنه . وعلى الرغم من ندرة المادة الإخبارية التي بين أيدينا عن معارف

المجاهدين الجغرافية ونشنتها ، فإن في هذا القليل ما يلقى ضوءا على هذا
الفكر الجغرافي ، الذي كانوا يرون من خلاله نجوم السماء

وستتبع دون التحول في تفاصيل معقدة وحافة ، أن تلخص
تصورهم الجغرافي لعالم النجوم في أنهم كانوا ، مثل غيرهم من الأمم
بدمية كالبيران واللاتين ، يسمون السماء إلى بروج (وهي لفظة معربة
عن أصل لايني هو Burgess على أرحح الأقوال ، وذلك قبل الإسلام
من طالع ... ان عشر كوكب ... بها مبال للشمس والشمس .
وما تبعها من النجوم لأخرى - ... وسير القمر في كل برج منها
يومان وثلاث ... ثمانية وعشرون مرلا - ثم يستمر للشمس - ومع
شمس في كل منها شهر ... والذي يعني من هذا هو طريقهم في
وصف هذه المجموعات من الكواكب التي كانوا يرونها في هذه المنازل ،
فهو كما قلنا مطابق هذا لوجود معنى لدى بلقانا لعالم الحيوان والطيور في
قسمين بصفة وببريد في الشعر جاهلي وقد وصف عبد الرحمن بن
عبد ... بعد ذلك ثلاث مجموعات ... من النجوم وصفا مثيرا في
كذلك ... كبر ... لا ... ومن المؤسف أن ما لدى
من تصوير هذه الكواكب كان قبيحا ولكنها على كل حال تلقى ضوءا
على هذا ... وهي مجموعة العقاب ، وهو على حرمها
بتصوره المذهبي ... وهو في ... أهم مصلة قد مرد جناحه في
حالة تفاصيل على مرسته التي تمثل في كوكب صغير مشرب منه بحالب
السر ولكنها تنبؤ ... مجموعة النور ... مجموعة من الكواكب التي
تبع اسمهم الأكبر ... النور ... وكأنها تطارده ، ومنها بجوار يعرفان
بالكبد ... ونعم آخر ... مجموعة نجوم تمثل في هيئة صائد جوار قد
أضيق على النور أو الحجم الأكبر المير

وكما تبدت لخزلاء الماهلين صورة النور وهو يصارع الصائد
وكالانه ، ويعتقد وهو يصار النقطاة الصغيرة التي تغوته في هاتين
المجموعتين من النجوم أو منازل ، فإنهم قد رأوا الناقة المخرس التي
اعتاد الشاعر الجاهلي ركوبها كلما سار في رحلته للضيعة ، في مجموعة
أخرى من النجوم التي ترسم لها لوحة هي حسب الصورة التي تصادها في
أكثر قصائد الشعر الجاهلي ... صامرة دفيئة المي ... صغيرة
الرأس . وعنفها كواكب صغار متناصفة ، ابتدأت من السام ، ثم
هبطت حال السمكة ، ثم ارتفعت ارتفاع المي ، واتصل بها الرأس ،
وهي أربعة كواكب متقاربة أحدها في وسطها ...

وصورة الظعن أو موكب الحية الراحلة قد رآه الشعراء الجاهليون
كذلك في مراكب النجوم ، في الصورة نفسها التي يسمونها في
أشعارهم . صورة السمينة العظيمة التي تهادي على موج البحر الهادي .
ولتركنا ما مضى نصف لنا ذلك في زخرفته التي ألحقها بكتابه ، والتي
يبحث فيها صور هذه الكواكب على نحو ما كانوا يرونها

وبعد كواكب السماء
كواكب راحة
يطلع بعد مطلع القمر
وهي منها غير ما بعد
عومها كثيرة متحركة
لها على فط حوب حركة
فيهم غم حمر الآلة
يصفق نور اشدي صاؤه
له صاء يسبح سبلا
تدعوه أعراب لعل سبلا
بعد يسمى كوكب اخرقا
كما حكى صليبا الانو
ما إن يرى في جهة لشمال
والسعر من مدائن الجبال

إلى غير ذلك من الموضوعات التي تؤلف القصيدة الجاهلية . ونجعل
على الرغم من اختلافها . من كل قصيدة . في ذات . سنة موضوعية
وعية معينة

وبريد أن نصل من هذا كله إلى القول بأن فهم الشعر الجاهلي خاصة
والتفكير العامة ، لا يتأتى للقرء إلا بفهم طبيعة هذا الأسلوب
التصويري فيها لغويا صححا ، وتحليل صورة المركبة ، ولوحاته المركبة ،
تحليلا يكشف ، أولا ، عن أصولها للثولوجية والشعبية التي بعثت بها ،
وبير ، ثانيا ، تلك العلاقات الخفية التي كان الشاعر يقيمها بين عناصر
الصورة ، مفردة ومركبة ، ومكوناتها المختلفة ، وبين مواقفه أو فلسفته
وفلسفته في الحياة وظواهرها المتناخضة في بيته

وستتبع لتحقيق هذه الغاية من الفهم والتصير ، أن ندخل إلى
دراسة الشعر الجاهلي خاصة ، بهذه الملاحظات العامة ، أو بهذه
«الفاتيح» التي نعتقد أنها قادرة على إيقاظنا على أسرار هذا الأسلوب
التصويري :

الملاحظة الأولى : أن قارئ الشعر الجاهلي في قصائده المختلفة .
يلاحظ أن الحديث عن المرأة بشكل المصير الأصل الذي تأتف حوله
وخرج منه بقية عناصر القصيدة الأخرى ، فهي التي توقف الشاعر على
الأطلال ، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من
موت وخراب لرحيلها عنها ، ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل
الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها ؛ وهذه الذكريات هي التي
تضطره ، إذا ما تأزمت حسنة وأطفئت عليه هموم الحياة ، إلى الرحيل

في إثرها واحداً الفطمان وحسباً إنساناً مؤثراً ، على راحلة يبالغ عادة في تشخيص قوتها وشخصها وفدريتها على التصق به بعيداً عن هذه الأطلال التي تثير في نفسه عناصر شتى من الخوف والقلق والحسرة ، أو قلق من الصراعات التي يشخصها بعدها في قصص الصيد المعروفة حسناً ، ووصف مظاهر الطبيعة . من الأمطار والسيول والحيوانات في صورتها العجيبة ، حيناً آخر مما يجعل من البحث عن الأصول الميثولوجية التي تولد منها هذا الاحتفاء بالمرأة مفتاحاً إلى فهم الفصيلة الجاهلية وتفسير أعراسها ورموزها .

والثانية ، أن الأسلوب التصويري يغلب ، في هذا الشعر ، على موضوعات بعضها هي تلك الأعراس المخطبة التي تولد البناء الشكلي والموضوعي للقصيدة الجاهلية ، وأن الشعراء الجاهليين قد درجوا ، على اختلاف أوجههم الفنية على أن يضيفوا على صورهم تلك طابعاً مثالياً يجعل من الأطلال نموذجاً أعلى للحراب والموت اللذين يتزلان بحياة الإنسان ومن الحيوان على اختلافه ، حيواناً أسطورياً في جهالة وحركته وقوته ، ومن السحاب وما يسقطه من أمطار رمزا على ازدهار الحياة وحسبوتها . في نمطية تتردد من شاعر إلى آخر ، ومن قصيدة إلى غيرها وتكرر فيها عناصر لغوية وموضوعية وروحية واحدة ، وكأنها كانت لدى الشعراء جميعاً بمثابة « الشعائر المقدسة » التي وكل إليهم تلاوتها !

والملاحظة الثالثة ، أن الشعراء الجاهليين قد حرصوا على أن يستمدوا هذه الصور من « عالم الميثولوجي » ، عالم الكواكب على كنهه الذي تصوره وطبعوه في أذهانهم ، وما كان يقابله في عالمهم المادي ، من حيوان ونبات وطيور ، مؤلفين من هذه الأطراف المتناقضة في الواقع الحقيقي ، صوراً تتداخل عناصرها المتناقضة ، في الموضوعات المختلفة ، فتداحل شديداً ، وهو ما أدى بهم إلى الاعتماد على نقل صفات الأشياء بعضها إلى بعض ، محدثين فيها ما يعرف في النقد الحديث بـ « ترانس الحواس » ، وذلك مما أخذوا يحدثونه من تخوير وتخريف ، وما خلقوه بين أطرافها المتناثرة من علاقات : فهم يجمعون بين المرأة والشمس ولعمري والنعامة والبقرة الوحشية والمهابة والظبية والرمم والنحلة والجمال والحيات والحمر وقرون الحيوان ، كما يجمعون بين الأطلال والوشم والسحاب والكثبان والصخائف ، وبين الثور والسيف والنوب المخطط ، وبين الناقة والمطر والنعامة والظبي والحمار الوحشي وتابوت لوطي وأنوار الإبران ، وبين الظمن والنسي والنجيل .. وتعرض هذه الملاحظات

المختلفة حين نضم بعضها إلى بعض على دلويس الصورة في الشعر الجاهلي ، أن يجمع أمرين : أحدهما تحليل هذه الصورة في ذاتها تحليلاً موضوعياً ولذا يكشف عن هذا الجانب من الإبداع الفني الذي حققه الشعراء الجاهليون في قصائدهم المختلفة ، وما أخذ يطرأ عليها من تطور من فترة إلى أخرى . والآخر ، هو البحث عن رموز هذه الصور بردها إلى أصولها الميثولوجية التي صدرت عنها ، سواء في صورها الحقيقية أو في

الصور التي استعالت إليها على يدي هذا الشاعر أو ذاك ، وفي هذه القصيدة أو تلك ، فليس من شك في أن هؤلاء قد أخذوا كما قلنا ، كثيراً من التخوير والتخريف في هذه الأصول الميثولوجية أو الشعبية ، شأنهم في تخوير أية عناصر موضوعية أخرى كانوا يستعبرونها من الواقع المادي والذروي والحضاري .

وقد كان لإكثار الشعراء كما قلنا من الاعتماد على هذا الجانب التصويري أثره في استقرار العلاقات والصلات « الميثولوجية » التي تجمع بين عناصرها المتباينة ، مما حيل لتلقي هذا الشعر من القدامى وحدثين أنها أطراف تجمع بينها خصائص وصفات عادية مشتركة ، وبذلك قطعت الألفة وكثرة الاستعمال ، والميل إلى تتبع هذا الشعر من آثار الوثنية ، كل ما كان بين هذه الصور وأصولها من الموروث الجاهلي من صلة ، ثم جاء اللغويون والبلاغيون ليؤكدوا مفهومهم الشكلي للصور الشعرية ، القائم على التسليم تخفية وجود الصفات المشتركة بين أطراف الصور الجاهلية المختلفة ، هذه القطعة بين الأصل الميثولوجي والشكل الفني ، ومن ثم لم يعط هؤلاء البلاغيون إلى تلك الحقيقة الفنية ، وهي أن الشعراء ، كما قلنا ، كانوا يخلفون هذه العلاقات خلفاً فنياً جديداً ، وأن قيمة هذه الصور اليبانية موكولة في الحقيقة إلى دلالتها على النحو الذي أمهت حجاب الشاعر ، وطبيعة ما أدخله في تركيبها من عناصر

ونستطيع أن تبين هذه الصلة « الميثولوجية » الوثيقة التي كانت تقوم بين المرأة والشاعر ، أو بين الحب وأعراس القصيدة الأخرى ، عن طريقين : طريق الصور الجارية التي تزحم قصائد الجاهليين ، وهي صور كان الشعراء يؤلفونها تأليفاً بلاغياً خالصاً أحياناً ، عن طريق التشبيه والاستعارة ، وعن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض أحياناً أخرى .

والثانية ، طريق الصور الكلية ، ويريد بها توصيف الشعراء للعرل في قصائد عن طريق الاحتمال بصفات معينة يبررون بها سجال المرأة التي يتحللون فيها ، متحدثين من الصورة العامة التي يرسمونها هذه المرأة أو تلك مدخلاً إلى أعراس القصيدة الأخرى ، مما يؤلف ، آخر الأمر ، من الأعراس والصور ، ما يصح أن نسميه « مقولة » هذه القصيدة أو تلك !

(أ) وتدلنا صور العرل الجارية ، على سبيل المثال ، على احتمال الشعراء في الحديث عن المرأة ، بالجمع بين هذه العناصر للتناثرة : من الميثولوجيا الدينية إلى فئات المصحراء وحيوانها ، إلى عقائد الوثنية في العصور السابقة على العصر الجاهلي . وعلى الرغم من قلة الأتجار التي بين أندابنا عن عبادة المرأة في العصور الجاهلية السحيقة ، فإن في هذا القليل ما يلقى على كل حال ضوءاً على عاداتها ، وهي عادة قد انتقلت إليهم من الديانات الشرقية القديمة في مصر وبابل وآشور . وتعود ، في أقدم

صورها ، إلى مرحلة الطوطمية حين أخذ الإنسان يلتفت إلى أن الإحصاب هو سر الحياة ، وأن المرأة هي سر هذا الإحصاب في حياة الإنسان . ومن ثم فقد نمت فكرة العذراء أم الآلهة وسيطرت على الديانات القديمة فترة رمية طويلة ، ثم ما لبثت أن تحولت للمرأة في هذه الديانات بعد تطورها إلى إلهة تشخص فكرة الأمومة . ثم تطورت هذه العبادة في المرحلة الأخيرة المتطورة من ديانات الشرق القديم ، لتصبح رمزا على الأم الكبرى ، إلهة الخصب والخصب : الشمس . ولعل مما يفسر ذلك ما يلاحظه بورمان بريل وغيره من مؤرخي الحضارات القديمة ، من أن الأعمال الفنية اللافتة للنظر في تماثيل ما قبل التاريخ ، كانت تماثيل المرأة المصنوعة من الحجر الجيري ، وتمثل امرأة بدنية في كل أعضائها ، لتمثل الخصوبة أو الأمومة ... أو ما يلاحظه براندون من أن التماثيل الحجرية والمعظية التي عثر عليها المنقبون في آثار العصر الحجري وعصر من العصور الوثنية ، كانت « لنساء بلغت النظر إليهن شيئا » . أن لأعضاء الأنثوية قد بولغ في تصحيحها ، وأن الوجه لا يحمل أية ملامح ، وتسمى هذه التماثيل « فيوسات لو سيل » ، وهي صغيرة صالحة لنقل . ومغزى تصحيح أعضائها الأنثوية مع الوجه الخالي من الملامح ، أنهم لم يكونوا يرسمون امرأة بشخصها المعين ، ولكنهم (كانوا) يستحضرون امرأة بوصفها أما ، أي مصدرا للخصوبة واستمرار النسل . إن أشكال الأنثى القابلة للحمل وعد دائم بتجديد الحياة واستمرارها وتعلب على عادات الموت المصاوي .

ولعل في هذا كله ، وظيفة الأمومة والإحصاب التي تؤديها المرأة في حياة البشرية ، والصلة الدينية التي أقامها الوثنيون بين المرأة والشمس ، إلهة الأمومة والخصوبة في عبادة الكواكب . ما يفسر هذه الصورة القرنية الخطية للمرأة في الشعر الخامل ، فهي صورة تتوأم لها عناصر لحال الأنثى في صورته المثالية ، ولكنها رغم هذا التفصيل الشديد ، صورة عامضة لا تم عن امرأة بعينها يمكن أن تكون لها صلة مباشرة ، بهذا الشاعر أو ذلك كما يصرح حرص الشعراء على الجمع ، في وصفهم لحال هذه المرأة بين تشبيهها بالعزلة وللهاة والنحلة والطية ويصنع النعام وبين الشمس ، فقد كانت جميعها ، المرأة وهذا الحيوان والنبات ، رموزا معروفة للشمس ، الإلهة الأم كما قلنا . ولتقرأ هذه الأبيات ، فيها سرار يجب أن تتأملها :

وبسيفس حيدر لا يصوم حيساؤها
عشت من لحيها غير معجسل
لصيد ونيسدي عن فيل ونسلي
بساظرة من وحش وجرة مطلق
وحب ملسي لا تزال تسري طلا
من الوحش ، أو بيضا بميثماء محلال

وماذا عليه لو ذكرت أوانسكا ،
كغولان وصل في محارب الكسول
وفي الحى أحوى ينقص الرد شادن
مهاجر محلي لؤلسو ورجسد
خندول نسراعي ريرا محسيلة
تسناول أطراف البربر وقروندى
وتسجم من للى كأن مسورا
تخلل حر الرمل ، دعص له بدى
سفته إياه الشمس إلا لشاته
لصف ، ولم تكدم عليه ، بإفند

وهذه كلها صور تكشف عن هذه العلاقات المعقدة التي تربط بين المرأة والشمس وظواهرها ، أو قل رموزها الأخرى من الخصوبة والأمومة ، متمثلة في الجبال المثالي ، والمرعى الخصب ، والأمومة الحانية ، ثم جمع بين هذه المرأة التي يورثها كل هذه الصفات ، وبين الشمس التي وهبت هذه المرأة مما خلطته عليها أشعتها : شباب الحياة وريعتها الخصب .

أو تقرأ هذه الأبيات التي تتراسل فيها صفات النبات والحيوانات والجموع ترابلا غربيا في وصف المرأة ، حين يجمع الشعراء بين أشعة الشمس وشعر المرأة وقرون العزلة عن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض .

نمخ المرأة وجهها شاككا
مثل قرن الشمس في الصحر ارتفع
وفي الحى أبكسر مسجن فزاده
علالة ما زودن ، والحب شالسي
دفاق الحصور ، لم تمرر قسروها
لشجور ، ولم يحضرن حمى امالف
نواعسم أبكار ، سرائر ، بدن
حبان الوجوه ، لينات السوالف
وقروندا سابغا أطرافها
غلثها ربح منك ذى لسنع

وهذه أمثلة قليلة من كثير بدور في هذا الشعر الخامل دورانا واسعا ومستمر

(ب) ونكتي ، مما يتصل بالصور الكنية ، بالوقوف عند قصيدتين من النزل الخالص ، إحداهما عينية والمحادثة التي فتت الرواد القضاة ، ورواها للفضل رواية كاملة . والأخرى بائية الأعشى التي خلصها لوصف تجربة عاطفية له مع امرأة تدعى « سلمى »



١- ويحسن من بقرأ «عجبة» الحادثة أنه كان مشغولا بقضية معينة
أحد بتابع حديثه عنها من خلال غزله في «حمية» - ونقرأ أولا هذه
بقصيدة ليرى كيف أدار الشاعر حديثه مع صاحبة ليقول:

(١)

بكرت همية غمدرة فتتمتع
وهدت غمدو مغارقي لم يرفع
ورودت عيني غداة لتقسيها
بلى عنبزة، نظيرة لم تقع
وتعسدت حتى استنبتك بواضح
صمت كمنصب المغرال الأتلع
وعفاني حواء تحب طرفها
وسنسان حرة منهل الأدمع
وإذا نـارعتك أحدث رأيتنا
حننا تبئرها، ليل المكرع
كغريض مارية أفركه القبا
من ماء سحر طيب للتنقع
لسب السبول به فأصبح مازه
غسلنا تسقطع في أصول الخروع

(٢)

فسمي وعك! هل سمعت بغدرة
رفع اللواء بها لسا في جمع
إنا نعت فلا نرب حليفنا،
ونكف شح نفوسنا في الطمع،
ونق بآمن مالننا أحبابنا
ونجر في الميحا اليرماح ونذعي،

وبخوض غمرة كل يوم كربة
تردى الفوس، وغمها للأشجع،
وسقم في دار الخطا يسونسا
رمنا، ويسطمع غمنا للأمرع
بلسيل لغر لا يترج أهله
سقم، بشار لقازه بالإصبع

(٣)

فسمي وعك! هل سمعت بغدرة
غمايت لستهم بأذكر مـرع
غمرة عقب المصوح عسيهم
عزى هـاك من الحيساء ومسمع
متيطعين على الكنيف كأنهم
يبكون حول جنازة لم ترفع
بكرروا عليّ بحمرة فصيحهم
من عائق كدم السديج مشمع
ومعرض نفل المراجيل تحته
عجبت طبعه لرهط خزع
ولسدي أنشمت بساذل لبيـه
قبا لقد أنصجت، لم يتورع
ومستدين من الكلال بمعتهم،
بعمد الرقباد، إلى سواهم طلع
أودي الشغار بدمها فتخافا،
هيمنا مقطعة حبال الأدرع
ومطبة حمت رحيل مطبة
حرج لئـم عن العشار بدعدع

وبلاحظ قارىء هذه القصيدة أن الشاعر يدير معانيها المختلفة حول
فكرة واحدة هي «نكاح» «حمية» التي رحلت عنه وبقي بكى يستقيم
لنا لهم هذه القصيدة وتكشف رموزها وتتحد «مقولها» ، أن يلاحظ
فيها ثلاث لوحات تبدو متصلة ، وإن كانت في الحقيقة متصلة
ومتكاملة .

الأولى ، لوحة الغزل التي راح الشاعر يتحدث فيها في «حمية» هذه
تتألا نصبا ، بلح فيه على إبراز جمال وجهها ووصائه ، على نحو ما
يشخصه انتصاب جيدها ، وسور عيها وعدوية ريقها

الثانية ، لوحة الفخر ، وهي لوحة يصف الشاعر فيها إلى البراءة من
كل ما يشبه أو يشبه سلوك قومه ، على طريقة خواصين حين يمدون
إلى نصبة صفاتهم من كل ما تأباه تقاليد الشئ وتندسه أعراقها الدينية
والخلقية والاجتماعية

ظهرت في هذا الشعر وغيره من عرل الجاهليين متفردة بآدبه الشعر
متحلية بصفتهم ! إنها «صورة عينة» للثريا ربة الحصب وصاحبة بيت
في الدمام الجاهلية ، يناحها «الحادرة» متحدا إلى هذه المساجة طريق
الزنايل الدبية التي كان يتقرب بها الوثنيون إلى أنفسهم حين يعرضون بيوتهم
قديرا بل هم تحطب أو ألم بديارهم جذب ، عيشقونها وعرضون على
تربيه أنفسهم وثيقتها من الواقع والخطايا ، وهو ما يذكر بترانيل
السومريين وقبرهم من شعوب هذه المنطقة - على نحو ما نجد في هذه
الترنيلة التي نظمت في تمجيد الإلهة «عشتار» وتمثيها إلهة الحصب
والحب»^(١) .

«حمدا لك يا أروع الإلهات وأشدهن ربه

ليقدس الكل سيده الخلق وأعظم الآلهة ،

الإلهة التي ترتدى اللذة والحب ،

للعملة بالحوية والسحر والشهوة واللذة ،

حلوة في شعبيتها ، ويكسر سر الحياة في قلوبها ،

دات مجد وسناء ، تلف رأسها بالعصابة ،

رشقة القد ، جميلة العينين مشرقبتها ،

الإلهة الحكيمة التي تمسك بيديها الأقدار

يبعث العزم والهدى والحيور بمجرد نظرة من عينيها ،

إنها الإلهة الحامية والروح الحارسة

عشتار ! من الذي يصاحبها في العظمة ؟

إرادتها قوية ، مجعدة ، وكلمتها مجلدة مطعنة بين الآلهة

إنها ملكتهم ، يتفدون أوامرها على الدوام ، إنها تسندهم أمام

ملكهم «أنو» !

تشارك الآلهة في مجلس شوراها ، في صحتها المقدسة ، بيت

للسرات والأفراح !

مجلس قدامها الآلهة كل في مجلسه الخاص ويصيحون لما نوره به ،

لقد قدرت لعني ديتانا العمر الطويل ،

وجعلت جهات العالم الأربع نخضع تحت قدميه ، وربطت جميع

الناس إلى يديه !

٢ - وإذا كانت عينة «الحادرة» كما رأينا ، تمكس ما يحمله

تفديس الجاهليين لـ «الثريا» وغيرها من «ربات» الديانات السابئية

الذين انحرفوا من المرأة في عزهم ومراحتهم وثريا هي هذه الربوب في

صلاتها المختلفة بحياتهم وعواطفهم ! فإن قصيدة الأعشى ، وهي

الأخرى غزل خالص ، تعكس وجهين مختلفين من هذه العبادات

عنها . أحدهما الاستمداد هؤلاء الشعراء الجاهليين لصور المرأة في غرضهم من

طبيعة تصورهم لدور هذه «الربات» وأثرها في حياتهم ! والثاني

واللوحة الثالثة ، وصفت مأساة هؤلاء القوم بعد رحيل «سمية» ،

عصم ، فقد أصابت الخلد بديارهم وأهزل دواهم . وأوصى الشاعر

ومتبعة لسير شياهم . ويعين أن نقف من هذه اللوحات عند عناصر

بعبها حرص الشاعر على أن يثبنا في صورها المحلقة - وهي عناصر إذا ما

فهمت فيها صححنا ، يمكن أن حدد طسعة تلك المقولة ، التي تدور

حولها عينة حدوده . وتكشف عن حقيقة الأمور التي راح يثبنا في

صورها ومعانيها . والعصر الأول . إن الشاعر كان حريصا في عزه على

بر حصة من لها صاحبه عن غيره من النساء . هي عدوية رعبها

التي راح يشخصها ويؤكد لها في صورة ممتدة يتم فيها صلة بين ريق

صاحبه ، في صفاته وطيه ، وعدوية نلاء الذي تدبره مسجاة طرية

بلا ، في مستنقع دقيق الحصى ، يطيب الماء فيه ويصفو ، تماما كما يدر

الحباب نل من صرع الناقة - وهذا الماء الذي يشبه في عدويته ونقاته

ريق صاحبه ، يبلغ في كثرته مبلغ السيل الذي يتحدر من كل ناحية

فيجري مائه في أصول الأشجار جميعا !

وبسير الشاعر ، في اللوحة الثابتة ، حوارا عبقيا مع «سمية» وبلوحتها

عن موقفها من قومه ، وسوء ظنها بهم ، مقدما لها هؤلاء «صوره

أخرى» فنجتمع فيها كل عناصر القليلة من الوفاء بالوعد وبعده الحار ،

والشجاعة في الحرب ، والدود من الأحساب ، والمصير في الكارثة

يعود فيهم هؤلاء القوم أنفسهم صورة أخرى ، فيجلب معانيهم

وصياعهم بسبب ، حل بديارهم من الخلد ، وأصابت دواهم

هراس ، وأوصى شياهم من سير . ومساءل الآن . ما صلة «سمية» بهذا

كله ؟ !

إن المفتاح إلى تحديد طبيعة هذه الصلة التي يقيمها الشاعر بين العرل

ومعاني بقصيدة ، «و بين «سمية» وقومه ، يتمثل في عناصر الخصوبة

التي رأينا يحددها في وصفه ريق صاحبه . من الماء والسحاب والشجر

والسيل ، كما يتمثل في هذه الصلة التي يقيمها بين رحيل هذه المرأة

وحديث الديار وهرال الحيوانات وإصناء القوم ، وما يتصل بذلك من

حور يختلط فيه قومه «سمية» بدفاعه عن قومه وقصره بمآثرهم ، فإذا

أضفنا إلى هذا ما نلاحظ من أن غزله في «سمية» من ذلك النوع الثاني

الذي قلنا إن الشعراء الجاهليين راحوا يبحثون فيه «نمائل» للمرأة

تشخص الخيال الأنثوي في صورته المثالية ولكن لا تبدل على امرأة بعينها .

فما يحمل من هذه المرأة كل نوع صورها امرأة عامة على الرغم من

التفصيل في وصفها ، أمكننا أن نعلم لماذا يلج «الحادرة» في وصف

جبال صاحبه على صفة يعبها هي «عدوية ريقها» حاشيا في هذا

الوصف عناصر الخصوبة من المطر والرياح والأشجار والسيل كما قلنا !

إن «سمية» هنا مثل غيرها من النساء اللاتي يذكرهن الشعراء في

مقدمات لقصائد ، سميت «مرأة» حقيقة كان الشاعر يعرفها ويرتبط معها

تجارب عاطفية . ولكنها امرأة أخرى لا تنتمي إلى عالم الشر وإن

الكشف عما أُحد بصيب عادة « الكواكب » من شك ووهن على أيدي هؤلاء الشعراء الذين أخذوا يتصلون في أواخر العصر الجاهلي ، بطريق أو بآخر ، بأصحاب الديانات السابوية التي كانت معروفة في الحرية العربية في ذلك الوقت الذي سبق ظهور الإسلام ! كالديانة المنيحية واليهودية ! ومن قبلها حثية إبراهيم عليه السلام وقد أثمر هذا الاتصال نوعاً من التشك في حقيقة هذه العبارات الوثنية كما قلنا ، ومن ثم فإننا نجد في هذه الآيات التي تختارها من غزل الأعشى ما يمسك به هذه المرأة الإلهة التي يتنزل فيها ! وهو نهكم يغلب على صوره التي يرسمها للمرأة في شعره ، كما يغلب على قصص مغامراته معها -- بقول الأعشى

[illegible]

وعلمت أن الله، صمداً

، حَتَّى هَبَا وَرَى بِهَا !
وستطيع ، لكي يتيسر لنا فهم هذه القصيدة التي يخلصها
الأعشى للغزل في «سلمي» تلك ، أن نميز فيها بين ثلاث لوحات
مكاملة تؤلف فيها بينها لوحة كبيرة بشخص الشاعر من خلالها موقفه من
هذه المرأة وقومها .

واللوحة الأولى ، يقابل فيها الأعشى بين ماضي هذه المرأة
وحاضرها ! وبين صلتها القديمة بها وواقعه الحالي معها - كما يقابل بين
ماضيها وحاضرها وبين مستقبلها ! وفي عبارة أخرى إن الأعشى يبحر
في هذه الصور المتقابلة ، بين الأزمنة أو الأصوات الثلاثة : الماضي
والحاضر والمستقبل مرجحاً ديباً معقداً

وهو يحرص حين يمرض لوصف حبه معها وانتياره بجمالها وقتته بها ،
على أن يسب ذلك كله إلى أيام شبابه التي انقضت . وهو يعجب لنفسه
ويلح في لومها حين تدعوه إلى العودة إلى هذه المرأة التي صدعت قلبه
سجراً ، صدها لا يجر مثل الزجاج المكسورة لا يصلها ضم ما تفرق
مها ! وهو يدعوه هذه النفس ، لتأكيد رجته في عدم العودة إليها ، إلى
تذكر ، أصابه على يديها من أصرار في أنامه الماضية ! كما يدعوها إلى
معرفة حقيقتها وما أخذ لها ، في كتب داوود ، من عذاب «أولكن ترى»
في الزبر .. ! وما كتب على القبر التي ارتبطت به من عذاب بعد
عمار ، وهو خراب قد أخذ منذ زمن طويل يزحف على ديارها حين
أصاب نمود بالشام ، فأحدثت «الثعالب بالصحن يلمعن في عمارها» ،
كما أخذ عريف الحن يسمع في عمارها ، تماماً كما كانت «الحبش»
نصوت وتصبح في هذا الخراب . وحين يصل الأعشى إلى هذه النقطة
يسبى كلامه عنها ، فإن ذلك كله قد مضى إلى غير رجعة : ما ضيه
معها ، ومكانتها في قومها !

والشاعر حريص ، في اللوحة الثانية ، على إشاعة السخرية بهذه المرأة
التي يصورها بالسذاجة وقلة التجربة نصراً لها ! وهو يحقق هذه السخرية
عن طريقين : الأولى ، هذه الصورة التي يرسمها له «عمارها» الذي
أحدثت الثعالب تصيح فيه ، بعد خرابه ، صياح سذبتها من الحبش فيها
مضى .

والثانية ! بوصف مغامرة جسية له معها ، يحرص فيها على أن بكل
أمر الإعداد لها إلى جنى له تمنحلي أحراس قومها من حولها حتى يصل
إليها ، ويظل بها حتى يحددها عن نفسها . فليس حديثها ، وتندو «عري
أسيابها» . ويحصل الأعشى في وصف لقائه بها واستمتاعه معها ، في
صور ومعان حسية ، وكأنه بذلك يريد أن يعضجها بين قومها

ويقص الأعشى في اللوحة الثالثة ، كيف ركب ناقة بعد أن فرغ من
جلسه معها فحملته إلى قومها «بنى سعد بن قيس» الدين وجددهم عبيد
لها يحكمون على أنصاب صاحبه ويتعلقون بها ، على الرغم من تلك
الإهانة التي لحقت بها ، والتي كشفها «الله» للناس جميعاً يرون بها
ذلك ! وتتساءل الآن من هذه المرأة التي يصورها الأعشى على هذا
النحو الذي يجعل لها فيه أنصبا وقدا ومعاد ، وعبادا يطوفون بها ،
ويجعل لها ذكراً في الكتب الدينية ، وعدداً في الآخرة ، وخسراً
للدن يتعمدون بها ويقدمونها ؟ أليست هي «الزهرة» ربة العشق والشهرة
والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال ، تلك الديانة التي أخذ إيمان
الجاهليين بها يصف في هذه الفترة القريبة من ظهور الإسلام !

ولعل أهم ما ينبغي أن تلتفت إليه في هذه اللوحات الثلاث ،
نمكسه من هذا التطور الذي أخذ يحدث على عقائد الجاهليين الدينية !
وهو تطور كما نرى ، يتمثل في سخرية الأعشى من هذه «الربة» التي
يقضحها ويمارس معها تجربة جسية مكشوفة ، حين يتحد من «سلمي»
ب«كبريائها» وهو تطور كان الأعشى يحققه هو وغيره من شعراء هذه الفترة ،
عن طريق تلك المعارف الدينية التي لا نشك في أن الأعشى قد اكتسبها
من البيئات المسيحية واليهودية التي كان يتصل بها على نحو ما نقص أخبار
الفتحاء عنه . ولا نحتاج في الحقيقة إلى إثبات شيء من ذلك ، فقد
ترددت في ديوانه إشارات إلى المسيحية بصورة تعكس معرفته بهذا التيار
الديني الذي أخذ يثزو الشعر في أواخر العصر الجاهلي - والذي كان
ارهاصاً حقاً ، في صورة أو أخرى ، بظهور الإسلام .

وبعد ، فقلعه قد استبان لنا أن قراءة الشعر الجاهلي خاصة والقديم
عامة وقراءة صحيحة لا تأتي لنا إلا بالعودة إلى هذا الموروث الميثولوجي
والشعبي الذي كان يحكم حياة الجاهليين الدينية والاجتماعية والعقائدية ،
وهو ما يحتاج إلى دراسات أخرى تسمى إلى الكشف عن هذه العقائد
الوثنية أو فطنت هذه الأساطير الضالعة لمعرفة أثرها في هذا الشعر .^(١)

● هوامش

(١) (برلاني) ١٧٦/١٠ وغير ذلك من المصادر التي حلت بأخبار معاوية مع

الرواة

(٢) راجع ما كتبه حول طبيعة التفكير الديني عند الجاهليين في كتاب الشعر
الجاهلي قصائد النبية والموضوعية ٣٧ - ٦٦ . وراجع أيضاً حول
ديانات الجاهليين

- سيبويه موسكافي - الخصائص السامية القديمة

(١) لقد كانت لمعاوية شهرة معروفة وشعب يتدينون براث العرب القديم
ميرور عنه أنه كان في بلاطه غلمان موكلون بكتابة ما يتحدث به الرواة
المختلفون إليه من أخبار الجاهليين وأخبارهم وحروبهم ، ومغازي الرسول
وحروب المسلمين .. راجع الأغاني (دار الكتب) ٣ : ١٠٠ ، المقادير
الفريد ٦ : ١٢٥ - حيون الأخبار : ١ : ١٢٦ ، وغرارة الأدب

انفردت أصواته وديناميته ، ومن هنا أيضا نكتف عن اللهث وراء كل جديد مادام قادما إلينا من الغرب «للتقدم» . هذا الوعي بعلاقتنا الحديثة بالفكر العربي - من جانب آخر - يخلصنا من الانكفاء على الذات والتقوقع داخل أسوار «تراثنا المجيد» و«تقاليدنا الموروثة» ومن الغريب أن واقعنا الثقافي - وكذلك الاجتماعي والسياسي - يتسع لشعاري «الانفتاح الكامل» و«الاكتماء الكامل» دون أدنى إحساس بالتعارض الحاد بين الشعارين . إن صيغة «الحوار الحلي» ليست صيغة للثقافة تحاول أن تتوسط بين لقيطين ، بل هي الأساس الفلسفي لأي معرفة ، ومن ثم لأي وعي بصرف النظر عما نرفعه من شعارات أو تبناه من مقولات ومواقف . إن أي موقف يقوم على الاختيار ، والاختيار عملية مستمرة من القبول والرفض ، أي عملية مستمرة من الحوار التي تبدأ من الموقف . وسواء اخترنا من التراث أم اخترنا من الغرب فإن اختيارنا قائم على الحوار الذي يدعم موقفنا . إن إدراك جدلية الحوار في عملية الاختيار يعمق الوعي ويخلصنا من الترويض الفكرية التي لا يستطيع أي متأمل لحياتنا الثقافية أن يكرها . من هذا المنطلق نتعرض لفلسفة المربوطية في الفكر العربي الحديث آملين أن نضيئ لنا بعض جوانب القصور في رؤيتنا الثقافية عامة ، وفي رؤيتنا للعمل الأدبي خاصة . ولكن علينا قبل ذلك - لكي نكون منصفين مع منهجنا - أن نشير إلى معضلة تفسير النص في تراثنا القديم والحديث

(١)

هناك في تراثنا القديم ، وعلى مستوى تفسير النص الأدبي (القرآن) تلك التفرقة الحاسمة بين ما أطلق عليه «التفسير بالمأثور» وما أطلق عليه «التفسير بالرأي» أو «التأويل» . وذلك على أساس أن النوع الأول من التفسير يهدف إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميع الأدلة التاريخية والنحوية التي تساعد على فهم النص بها «موضوعيا» ، أي كما فهمه المعاصرون لتزول هذا النص من خلال المعطيات النحوية التي يتضمنها النص وتفهمها السليمة . أما التفسير بالرأي أو «التأويل» ضد نظر إليه على أساس أنه تفسير «غير موضوعي» ، لأن المفسر لا يبدأ من الحقائق التاريخية والمعطيات النحوية ، بل يبدأ بموقفه الرهن محاولا أن يجد في القرآن (النص) سندا لهذا الموقف . وقد أطلق على أصحاب الاتجاه الأول

أهل السنة والسماع الصالح . ونظر إلى هذا الاتجاه - غالبا - نظرة إجلال واحترام وتقدير ، بينما كانت نظره إلى أصحاب الاتجاه الثاني - وهم الغلاة - واستعربة والشيعية والتصوفة - نظرة حذر وتوجس بموصلت في أحيان كثيرة إلى التكفير وحرق الكتب .

ومن الضروري الإشارة إلى أن الفارق بين الاتجاهين - في الواقع العمل - لم يكن حاسما مثل هذا الوضوح الذي تطرح به القضية على المستوى النظري ، فلم نحل كتب التفسير بالمأثور من بعض الاحتمالات التأويلية حتى عند المفسرين المقدماء الذين عاصروا في بواكير حياتهم نزول النص كآب حاسم مثلا (٢) . ومن جانب آخر لم تتجاهل كتب التفسير بالرأي أو «التأويل» الحقائق التاريخية واللغوية المتصلة بالنص . وللمعضلة بعدا للبيان طريق الذي لم يقتبه له القدماء تنبها واضحا ، وإن متوه متا غير مباشر . هذه المعضلة هي : كيف يمكن الوصول إلى المعنى «الموضوعي» للنص القرآني ؟ وهل في طاقة البشر بمحدوديتهم ونقصهم الوصول إلى «المقصد» الإلهي في كماله وإطلاقه ؟ لم يزعم أي من الفريقين إمكانية هذا ، غاية الأمر أن المؤولة كانوا أكثر حرية في الفهم وفتح باب الاجتهاد ، فيما تمسك أهل السلف - وإن لم يقرروا ذلك صراحة - بإمكانية الفهم الموضوعي على التغليب .

ولا شك أن الخلاف بين الاتجاهين كانت له أصوله الاجتماعية والفكرية التي لا يعينا التعرض لها في مثل هذا المقال . وبكلماتنا هنا الإلماح إلى وجود المعضلة في تراثنا الأدبي والإشارة إلى وجود اتجاهين يمثل كل منهما زاوية في النظر إلى علاقة المفسر بالنص : الاتجاه الأول يتجاهل المفسر ويلقي وجوده لحساب النص وحقائقه التاريخية واللغوية ، بينما لا يتجاهل الاتجاه الثاني مثل هذه العلاقة ، بل يؤكد على خلاف في مستويات هذا التأكيد وقااعليتها بين الفرق والاتجاهات التي تنبني هذه الزاوية . ومن الجدير بالذكر أن اختلاف مناهج المفسرين في العصر الحديث فيما يتعلق بتفسير النص القرآني ما تزال تدور حول هذين المهرجين ، وإن تكن الملة - على المستوى الإعلامي - كما كانت في الماضي لأصحاب المنهج الثاني الموضوعي

ويجلى وجود المعضلة في تراثنا النعدي الحديث على المستوى العمل التطبيقي ، إذ الوعي بها على المستوى النظري ليس واصحا كل الوضوح . فالنص الأدبي يتسع للمزيد من التفسيرات التي تتوسع بتوسع اتجاهات النقد ومذاهبهم . هذه الاتجاهات ليست في حقيقتها سوى صناعة لموقف الناقد الاجتماعي والمكبري في واقعه .



وتتمثل المعضلة الحقيقية في أن كل ناقد يزعم أن نصيره لنصير هو النصير الوحيد الصحيح ، وأن منهجه النقدي هو المذهب الأمثل للوصول إلى المعنى « الموضوعي » للنص كما قصده مؤلفه . ولا أدل على ذلك من كثرة التفسيرات التي طرحت على أدب كاتب معاصر هو نجيب محفوظ « النص نلتقي به عند باحث وقد صورته كاتب الاشتراكية الأول الذي وقف حياته وإنتاجه للقطاع عنها ، كما نلتقي به عند باحث آخر وقد أصبح كاتب الإسلامية الروحية » (٣) . وهكذا لا يكتفي الناقد بتجاهل العلاقة بين موقفه الذاتي من الواقع وبين المنهج الذي يتبناه لتحليل النص الأدبي ، بل يوحده بشكل صارم بين نصيره للنص والنص نفسه ، كما أنه يوحده بين النص بكل علاقاته وتشكلاته النوعية والخيالية وبين قصده للمؤلف . إن ثنائية (المؤلف/ النص/ الناقد) أو (القصد/ النص/ التفسير) لا تنكسر التوحيد الميكانيكي بين عناصرها ، ذلك أن العلاقة بين هذه العناصر تمثل إشكالية حقيقية ، وهي الإشكالية التي تحاول الرميوطية - أو التأويلية إذا شئنا استخدام مصطلح عربي - تحليلها والإسهام في النظر إليها نظرة جديدة تزيل بعض صعوبات فهمها ، وبالتالي توهم العلاقة بينها على أساس جديد

ما هي العلاقة بين المؤلف والنص ؟ وهل يعد النص الأدبي مساوياً حقيقياً لقصد المؤلف العقل ؟ وإذا كان ذلك صحيحاً ، فهل من الممكن أن يتمكن الناقد أو المفسر من التفاضل إلى العالم العقل للمؤلف من خلال تحليل النص المبدع ؟ وإذا أنكرنا التطابق بين قصد المؤلف والنص ، فهل هما أمران متباينان متفصلان تماماً ؟ ثم أن نغتنق علاقة ما ؟ وما هي طبيعة هذه العلاقة ؟ وكيف نقبضها ؟ وبالتالي ما هو نوع العلاقة بين النص والناقد أو المفسر ؟ وما هي إمكانية الفهم « الموضوعي » لنص النص الأدبي ؟ ونقصد « بالفهم الموضوعي » الفهم العلمي الذي لا يختلف عليه ، أي فهم النص كما يفهمه مبدعه أو كما يريد أن يفهمه . وتزايد المعضلة تعقيداً إذا ساءلنا عن علاقة ثنائية (المؤلف/ النص/ الناقد) بالواقع الذي تم فيه عملية الإبداع والتفسير . وتزداد حدة التعقيد إذا كان النص ينتمي إلى زمن مغاير للواقع مختلف لزمن التفسير وواقعه ، أي إذا كان المؤلف والناقد ينتميان إلى عشرين مختلفين وواقعين متباينين

لقد حاولت نظرية الأدب - في مسار تطورها التاريخي - أن تعالج جوانب مختلفة من هذه المعضلة وتوقفت كل نظرية - في إطار ظروفها التاريخية - عند جانب أو أكثر من هذه الجوانب مؤكدة أهمية على حساب الجوانب الأخرى : واستعراض سريع لهذه



النظريات يؤكد أن جانب علاقة النص بالمفسر ظل جانب مهملاً حتى في الواقعية الاشتراكية التي عاجبت الزوايا المتعددة للمعضلة علاجاً حاسماً مستعجلة دون شك من كل الانحيازات الأصلية للنظريات التي سبقتها . ورغم ما في مقولاتها الأساسية - خاصة مقولة الحدس - من أساس صالح للنظر إلى علاقة المفسر بالنص ، فإن هذا الجانب ظل - على مستوى الوعي النقدي - مهملاً أو غائماً في أحسن الأحوال .

ولقد بدأت دراسة النص عامة ، والأدب خاصة بتحليل العلاقة بين الإبداع والعالم الواقعي الذي نعيش فيه ، وانتهت على يد كل من أفلاطون وأرسطو - وحتى العصر الحديث مما عرف بالكلاسيكية - إلى تأكيد دور الواقع الخارجي على حساب الفنان أو المبدع مما عرف بنظرية الحاككة . وانتهت هذه النظرية في نصير العمل الفني والأدبي إلى محاولة البحث عن الدلالات الخارجية التي يشير إليها العمل . واتخذت هذه الدلالات الخارجية عند أفلاطون مع « الحقيقة » الفلسفية المتوالية وراء عالم الظواهر ، والمتعالية على الوجود المادي . وإذا كان أرسطو لم يسلم بالمؤامرة الحرفية بين النص والواقع كما فعل أفلاطون ، فإنه لم يرد هذا الانحراف في العمل الفني إلى دور المبدع وموقفه من الواقع ، بل رده إلى قيم مطلقة مجارية يقاس على أساسها جودة العمل أو رداءته فيما عرف بنظرية التطهير الأخلاقية (٤)

وعلى الجانب المقابل أكدت الرومانسية دور المبدع على حساب الواقع ، وأعلنت السبيل لمشاعر الفنان وفعالياته الداخلية ، ونظرت إلى العمل الأدبي على أساس أنه تعبير عن العالم المدخل للفنان وموارده وصارت مهمة الناقد أو المفسر هي أن يفهم الفنان بنية فهم العمل نفسه ، وذلك عن طريق الاستماعة بكل المعلومات التي يمكن له تحصيلها عن حياة الفنان وسيرته الأدبية . غير أن الرومانسية - من جانب آخر - قد حولت عملية نقد العمل الفني إلى إبداع جديد فيما عرف بالانطباعية . وأكدت حرية الناقد في تفسير العمل الأدبي ، وجعلته حصراً غاملاً يحتكم إلى معايير الخاصة في فهم العمل ونصيره . إن ما أضافته برومسية - من وجهة نظر التأويلية - أنها أفسحت مجالاً لدانة الناقد في فهم النص ، طالما أن ما يشير إليه النص - وهو دأب الفنان ومشاعرها - وفعالياتها - منطقة عامضة يصعب الوصول إليها بموضوعية علمية من خلال النص الذي تعدد دلالاته تعدد القارئ . هذا التعدد يرجع إلى

خصوصية الأداة - اللغة في حالة الأدب - التي تتفاعل مع مشاعر الفنان - في حالة التعبير - فتعبر بينها بفدر ما تعبر هي من طبيعة هذه الانفعالات التي كانت في حالة نشوئ وعروض قبل تجسدها في العمل الأدبي (٥).

وفي مرحلة التحرر الرومانسي ، حطت الدراسة الأدبية على يد ت . ص . إليوت خطوة جديدة جعلت « النص » هو محور اهتمامها ، منكرة أي علاقة بين « النص » ومصدره أو الواقع الذي تمت فيه عملية الإبداع . إن للنص عند إليوت وجود مستقلا لا ينتمى فيه إلى أي شيء خارجه ، ولا يجب على الناقد لحث عن دلالات للعمل الأدبي خارج إطاره اللغوي . إن مهمة الناقد هي تحليل النص بتشكيلاته اللغوية وبيان عناصرها ودلالاتها الخفية . وإلى جانب التحليل يجب عليه مقارنة النص بخصوص أخرى تنتمي لنفس النوع الأدبي بهدف الكشف عن دور هذا النص في دائرة التقاليد الأدبية . ماذا أخذ منها وماذا أصاب إليها . وتقاس عظمة العمل الأدبي بمدى إسهامه في طرح تقليد أدبية جديدة يغير بها من نظام التقاليد السائدة . إن مهمة الناقد يجب أن تقوم على أساس موضوعي محايد وأن تستخدم وسائل محايدة ، هي التحليل والمقدرة ، كي أن الفنان يجب عليه أن يتجنب مشاكسة الشخصية في عملية الإبداع ويخلق بدلا منها معادلا موضوعيا ، محايدا ، هو العمل الأدبي (٦).

وقد قدر مثل هذه الطريقة - التي تترى بانتمانية وموضوعية - لأسباب ليس من مجال شرحها - أن تسود مجال النقد الأدبي بدرجات متفاوتة من الاعتراف بعلاقته بنص بمصدره أو علاقته بالواقع بمعناه الواسع . وصار التركيز أساسا - في هذه المناهج - على تحليل النص باعتباره نقطة البدء والمعادى « علم الدراسات الأدبية » وترك مكان علاقة النص بمصدره أو علاقته بالواقع لمجالات أخرى عند النقد الأدبي مثل علم النص أو علم اجتماعية الأدب . ولم تنج من سطوة هذا التصور بعض الاتجاهات الواقعية ، خاصة الواقعة المتطرفة في كل من إنجلترا وأمريكا . هذه الواقعية (تجمل إلى افتراض أن العمل الأدبي هناك - قائم - ببساطة - في العالم مستقل بشكل أساسي عن منطقية ويعبر تلقى العمل عملية منفصلة عن العمل نفسه ، ومهمة التفسير الأدبي هي الكلام عن « العمل نفسه » . ومن ناحية أخرى يعتبر قصد المؤلف منفصلا بشكل حاد عن العمل . إن للعمل الأدبي كبتونة

لها قوتها وديناميكها . والناقد النحوي الحديث يدافع عامة عن « استقلال وجود العمل الأدبي » ويرى أن مهمته هي النفاذ إلى هذا الوجود من خلال تحليل النص . هذا الفصل المبدئي بين الذات والموضوع ، وهو فصل محوري في الواقعية ، يصبح الأساس الفلسفي وإطار التفسير الأدبي (٧).

وقد حاولت النانه - مستمدة من مناهج علم اللغة - التعلل على هذه المعصلة بتركيز اهتمامها - في تحليل العمل الأدبي - في البحث عن البنية التي تؤدي إلى اكتشاف النظام الذي يقوم على أساسه العمل الأدبي . واعتبرت أن هذا النظام - أو اكتشافه - يحل معصلة ثلاثية (القصد / النص / التفسير) على أساس أن هذه العناصر ليست إلا تجليات مستويات مختلفة لظاهرة النظام كما تتجلى في الفكر (القصد) والتشكيل (النص) والتحليل (التفسير) ووجدت الثنائية بين هذه المستويات الثلاث (أو التجليات) للنظام وبين مستويات أخرى في الواقع بأبعادها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية نزولا إلى نظام الطعام والأرباب وكافة الممارسات اليومية من أدائها إلى أرقاها . إن الناقد اليسوي يتجاوز ثنائية الذات والموضوع . بإحضارها معا لفكرة النظام ، وهو بالتالي يجعل الأدب مشبرا إلى معطى خارجي محدد سلفا ، وبمثل من ثم فاعلية الفنان والناقد معا ، لأنها بمحضعان نوع من الجبرية الصارمة وسنعود - فيما بعد - لمناقشة اعتراضات بعض مفكرى الهرميوطيقا على الثنائية ، لتزى بعض الإضافات التي أجريت عليها استجابة لهذه الاعتراضات

(٢)

بمثل المفكر الألمانى شليوماخر (١٨٤٣ م) للوقوف الكلاسيكى مألوسا للهرميوطيقا ويعود إليه الفصل في أنه نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون « علما » أو « فنا » لعملية الفهم وشروطها في تحليل النص . وهكذا تباعد شليوماخر بالتأويلية بشكل مبالغى عن أن تكون في خدمة علم خاص . ووصل بها إلى أن يكون علما بدائيا يؤسس عملية الفهم . وبالتالى عمله المنهجي

وتقوم تأويلية شليوماخر على أساس أن النص عبارة عن وسط لغوي نقل فكر المؤلف بر « تخري » ود « ناي » منه . يت - في جادة اللغوي - إلى اللغة بكامتها - وسير



reconstruction وهي تعدد يكمية تصرف النص في كنه اللغة ، وتعتبر المعرفة المختصمة في النص نشاطا للغة . وهذه البداية جانب آخر ، وهو ما يطلق عليه شليرمacher Objective divinatory reconstruction إعادة البناء التنبؤي للموضوعي ، وهي تعدد كيفية تطوير النص نفسه للغة

وللبداء من الجانب الداني - كذلك - جانب الأول هو إعادة البناء الداني التاريخي ، وهو يعتد بالنص باعتباره نشاطا للنفس ، أما الجانب الثاني وهو الداني التنبؤي فهو يعدد كيف تؤثر عملية الكتابة في أفكار المؤلف الداخلية .

هذان الجانبان - الموضوعي والداني ، أو اللغوي والنفس - يفرعهما التاريخي والتنبؤي ، بمثلان القواعد الأساسية ، والصيغة المحددة لفن التأويل عند شليرمacher وبدورها لا يمكن تجنب سوء الفهم إن مهمة الهرميوطيقا هي فهم النص كما فهمه مؤلفه ، بل حتى أحسن ما فهمه مبدعه (١٠) . ورغم تسوية شليرمacher بين الجانبين - اللغوي والنفس - من حيث صلاحيتها كمنهجية بداية لفهم النص ، فإنه يعود ليلمح إلى أن البدء بالمستوى اللغوي - التحليل المحوري - هو البداية الطبيعية . وهذا يقوده إلى مفهوم «الدائرة التأويلية» :

لكي نفهم العناصر الجزئية في النص ، لابد - أولا - من فهم النص في كليته . وهذا الفهم للنص في كليته لابد أن ينبع من فهم العناصر الجزئية المكونة له . ومعنى ذلك - فيما يرى شليرمacher - أننا ندور في دائرة لا نهاية لها هي ما يطلق عليه الدائرة الهرميوطيقية . ومعنى ذلك أن عملية تفسير النص - على المستوى اللغوي الموضوعي - بجانيه التاريخي والتنبؤي - تدور في دائرة ، ولابد أن تستند إلى معرفة كاملة باللغة من جانب ، وبحصص النص من جانب آخر . ويمكن بنفس الدرجة تطبيق مفهوم الدائرة التأويلية على المستوى الداني النفسي بجانيه التاريخي والتنبؤي

إن الدائرة التأويلية تعني أن عملية فهم النص ليست عادية سهلة - بل عملية معقدة مركبة - تبدأ بالمفسر فيها من أي نقطة شاء . لكن عليه أن يكون قادرا لأر عدد فهمه طبقا لما يصر عنه دورانه في حركات النص وتفاصيله وحواليه المتعددة التي أشد إليها شليرمacher . وبعد من مهمة الهرميوطيقا هي وضع المعايير والقواعد ، فإن شليرمacher

في جانبه النفسي - إلى الفكر الداني لمبدعه - والعلاقة بين الجانبين - فيما يرى شليرمacher - علاقة جدلية . وكلما تقدم نص في الزمن صار عامضا بالنسبة لنا ، وصرفنا - من ثم - أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم . وعلى ذلك لابد من عدم وعلم «أو» في «ف» معضما من سوء الفهم وحملنا أقرب إلى الفهم . ويطلق شليرمacher لوصف قواعد الفهم من بصورة نحوي النص - اللغوي والنفس - يحتاج المسر لتعداد إلى معنى النص إلى موهبتين : الموهبة اللغوية . والقدرة على البعد إلى الطبعة الشريفة ، الموهبة اللغوية وحدها لا تكفي لأن الإنسان لا يمكن أن يعرف الإطار إلا محدود للغة ، كما أن الموهبة في المنفاذ إلى الطبيعة البشرية لا تكفي لأنها مستحيلة الكمال ، لذلك لابد من الاعتداد على الجانبين ، ولا يوجد ثمة قواعد لكيفية تحقيق ذلك « (٨)

ولكن ما هي طبيعة العلاقة بين فكر المؤلف (أو نفسه) وبين الإطار اللغوي (الوسيط) الذي يتم فيه التعبير؟ يرى شليرمacher - أن اللغز تعدد للمؤلف كطرائق التعبير التي يسلكها للتعبير عن فكره - واللعنة وجودها الموضوعي للتميز من فكر المؤلف - الذاتي - وهذا الوجود الموضوعي هو الذي يجعل عملية الفهم - ممكنة - ولكن المؤلف - من جانب آخر - يعدل من معطيات اللغة تعديلا ما . إنه لا يغير اللغة بكاملها ، وإلا صار الفهم مستحيلا ، إنه - فحسب - يعمل ببعض معطياتها التعبيرية ، ويحتفظ ببعض معطياتها التي يكررها وينقلها وهذا ما يجعل عملية الفهم ممكنة «إنني أفهم المؤلف بقدر توظيفه للغة ، فهو - من جانب - يقدم في استعماله للغة أشياء جديدة ، ويحتفظ - من جانب آخر - ببعض خصائص اللغة التي يكررها وينقلها» (٩)

هناك إذن في أي نص جانبان : جانب موضوعي يشير إلى اللغة ، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، وجانب داني يشير إلى فكر المؤلف ويتحلى في استخدامه الخاص للغة . وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بنية فهم المؤلف أو فهم تجربته . والقارئ يمكن له أن يبدأ من أي الجانب شاء ، مادام كل منهما يؤدي به إلى فهم الآخر . وكلا الجانبين - في رأي شليرمacher - صالحان كنقطة بداية لفهم النص . البدء بالجانب اللغوي يعني أن القارئ يقوم بعملية إعادة بناء زيجية موضوعية للنص ، وهي عملية يطلق عليها شليرمacher Objective Historical



يكتفى بوصف المعايير العامة التي يراها ضرورية لحجب سوء الفهم ولكنه من جانب آخر يرى «أن نظرية التأويل . رغم كل التقدم الذي أضافته - مازال بعيدة عن أن تكون هنا مكتملة» ويؤكد بنفس الدرجة استحالة أن يستطيع أى تفسير لعمل ما استهلاك كل إمكانيات معنى هذا العمل وكل ما يطمح إليه المفسر أن يصل إلى أقصى طاقته في تفسير النص. (١١)

ورغم البنية العامة للهرميوطيما على يد شليرماخر لتكون « هنا » مستقلة بذاته عن أى مجال ، فإن كلاسيته تنسب في حصره على وضع قوانين ومعايير لعملية الفهم ، ومن ثم لعبية تفسير النص . إنه يحاول أن يتجنب «سوء الفهم المبني» في أى عملية تفسير . ولكنه في هذه المحاولة لتحجب «سوء الفهم» يطالب المفسر - مهما كانت لهوة التاريخية التي تفصل بينه وبين النص - أن يتأكد من دونه وعن أفقه التاريخي الراهن - ليفهم النص فيها موضوع تاريخي . إنه يطالب المفسر - أولاً - أن يساوى نفسه بالمؤلف ، وأن يحل مكانه عن طريق إعادة البناء الداني والموضوعي لتجربة المؤلف من خلال النص ورغم استحالة هذه المساواة من الوجهة التاريخية فإن شليرماخر يعتبرها الأساس الهام للفهم «الصحيح» . وثم نمحة رومانسية تغلف كلاسيكية شليرماخر تتحل في اعتباره النص تعبيراً عن «نفس» المؤلف ، وفي مطالته المفسر أن يكون ذا طاقة نسوية ، إلى جانب معرفته بالبنية ، حتى يتمكن اكتشاف الجوانب المتعددة للنص وهذه العلاقة النسوية بين الإنسان لفهم الكاتب إلى درجه أن يحول همه تماماً إليه ، أى أن يكون هو «الكاتب»

لقد كان شليرماخر - رغم ذلك كله - ممهداً لمن جاءوا بعده خاصة ديبلتي وجادامر ، إذ بدأ ديبلتي مما انتهى إليه شليرماخر من البحث عن تفسير وفهم «صحيحين» في مجال العلوم الإنسانية ، بينما بدأ جادامر من معضلة سوء الفهم المبني التي حاول شليرماخر - في تأويلته - أن يتجنبها . وهذا بعد شليرماخر - بحق - أباً للهرميوطيما الحديثة . وبممكنين الذين جاءوا بعده - سواء بدأوا من الانتماء أو الاختلاف منه. (١٢)

(٣)

تركزت محاولة ولدهم ديبلتي (١٨٣٣ - ١٩١١) في «معرفة بين العلوم الطبيعية والعلوم التاريخية والإنسانية»

وقى الرد على الوصحين الذين وحدوا بينها من حيث المبح مثل أو جست كومت وحوون متيوارت مل . لقد رأى الوصحيون أن الخلاص الوحيد لتأخير العلوم الإنسانية عن العلوم الطبيعية يكمن في ضرورة تطبيق نفس المبح التجريبي للعلوم الطبيعية على العلوم الإنسانية ، معياً للوصول إلى قوانين كلية بقية ، ونجماً للداتيه وعدم الدقة في مجال الإنسانيات . لقد آمنوا أن كلا منها يحصص لنفس المعايير المبحية من الاستدلال والشرح ، ورأوا أن الحقائق الاجتماعية مثلها مثل الحقائق الفيزيائية ، واقعية وعمدية ، ويمكن بالمثل قياسها. (١٣) وهذا هو ما عبر عنه جوون متيوارت مل بقوله : «إذا كان علينا أن نهرب من الفضل انحن للعلوم الاجتماعية بمفارمتها بالتقدم المستمر للعلوم الطبيعية ، فإن أملنا الوحيد يتمثل في تعميق المناهج التي أنشئت نجاحها في العلوم الطبيعية لجعلها مناسبة للاستخدام في العلوم الاجتماعية». (١٤)

ولقد حاول ديبلتي أن يقيم العلوم الاجتماعية على أساس مناهج مختلف عن العلوم الطبيعية . لقد كان صارماً في فلسفته ورفض كلا من الوصحية وميتافيزيقا النكاشية الجديدة . إن الفارق بين العلوم الاجتماعية والطبيعية يكمن - عنده - في أن مادة العلوم الاجتماعية - وهي العقول البشرية - مادة معطاة ، وليست مشتقة من أى شئ خارجها ، مثل مادة العلوم الطبيعية التي هي مشتقة من الطبيعة . إن على العالم الاجتماعي أن يجد مفتاح العالم الاجتماعي في نفسه وليس خارجها . إن العلوم الطبيعية تبحث عن حايات مجردة ، بينما تبحث العلوم الاجتماعية عن فهم آتى من خلال النظر في مادتها الخام ، إن الإدراك الفنى والإنسان هما غاية العلوم الاجتماعية وهذا يمكن الوصول إليها من خلال التطبيق الدقيق للقيم واللعان التي مدرستها في عقول العالين الاجتماعيين ، وليس من خلال مناهج العلوم الطبيعية ، وهذه هي عملية الفهم الداني أو التفسير يصل إلى مثل هذا الفهم من خلال «العيش مرة أخرى» Reliving في الأحداث الاجتماعية

إن الفضل الذي تعاميه العلوم الاجتماعية ، خاصة المدرسة التاريخية ، فيما يرى ديبلتي - يكمن في «أن دراسها وتقييمها للظاهرة التاريخية لم يقيم على أساس من البنية بتحليل حقائق الوعي ، ولم يكن من ثم مؤسسا على معرفة بقية هي ملاذها الأخير . لم يكن للمدرسة التاريخية -



باحتصار - أساس فلسفي ، ولم تنشأ لها علاقة صحيحة
بنظرية المعرفة وعلم النفس ولهذا فشلت في تطوير
منهجها ، (١٥) وهذه هي نقطة البدء في تأسيس ديلبي
للإنسانيات ، وهي إقامتها على أساس معرفي وأساس
سيكولوجي .

الأساس المعرفي يتحدد عند ديلبي في أن كل معرفة
قائمة على التجربة ، ولكن الوحدة الأصلية للتجربة
ولنتاجها الصحيحة مشروطان بالعوامل التي تشكل الوعي
وما ينشأ عنه . أي محكومان بطبيعتنا الكلية . ويجب أن
نفهم التجربة Experience عند ديلبي على أساس أنها
التجربة المعاشة . هي عملية الإدراك الحسي . وليست
الخبرة باعتبارها موضوعاً للتأمل العقل ، أي أنها التجربة
السابقة على ثنائية الذات والموضوع ، هذه الثنائية تكون
عادة من صنع الوعي المفكر في تأمله للتجربة بعد مرورها
(١٦) . من هذا المنطلق فإن رؤيتنا للعالم الطبيعي تصبح
مجرد ظل لحقيقة مخفية عنا إذ أن حقائق الوعي التي
نعطيها لتجربتنا الداخلية ، إذ من خلال هذه الحقائق تتجلى
الواقع كما هو . وتحلل حقائق الوعي هو مركز اهتمام
لدراسات الإنسانية . ومن خلال استيعاب تشكيل
استقلالها الذاتي عن العلوم الطبيعية

إن التجربة الذاتية هي أساس المعرفة ، وهي الشرط
الذي لا يمكن تجاوزاً لأي معرفة . وطالما أن هناك مشتركاً
بين الأفراد من البشر ، فإن التجربة تصبح هي الأساس
الصالح لإدراك الموضوعي القائم خارج الذات . إذ هذا
الموضوعي - في العلوم الإنسانية - خاصة التاريخ -
إنساني يحمل تشابهات من ملامح التجربة الأصلية عند
الذات المدركة . ولهذا ما يشير إليه ديلبي بإعادة اكتشاف
«الأنات» في «الأنات» . أو إسقاط Projection الذات
في شخص أو عمل أو عبارة أخرى ، فهاذ ذات المدركة
إلى معطى معقد من التعبيرات (١٧) وعلى أساس هذا
لإسقاط أو التماثل نشأ أعلى أشكال الفهم في الحداثة
الثقافية ومعنى بها الحياة مرة أخرى في الموضع أم
الشخص

ولكن كيف تتحول التجربة الذاتية عند الآخر الذي
يسعى لفهمه . أو تسعى لفهم أنفسنا من خلاله . إلى
موضوع ؟ مع ذلك فيما يرى ديلبي - خلال عمقه
التعبير ، سواء مثل هذا التعبير في سلوك اجتماعي أو نص
مكتوب . إن «تعبير» هو «معطى» للتجربة موضوعيتها . إنه



ينحرفها من حاله الذاتية ، «التجربة الداخلية المعاشة» إلى
حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها . إن التعبير -
عند ديلبي - في تعبيره عن التجربة الذاتية بعبارة «ليس
تلفظاً عشوائياً للمشاعر والانفعالات بالمعنى الرومانسي» ،
ولكنه تحديد موضوعي Objectification لعناصر
هذه التجربة - التي قد تكون مختلفة ومتغيرة - في كل
موضع . هذا التحديد الموضوعي للتجربة هو ما يؤسس -
عنده - موضوعية العلوم الاجتماعية والإنسانية . ويتباعد
بها عن الذاتية التي يهتمها بها الوصفيون . وهذا التعبير
موضوعي لا يعبر - بالضرورة - عن ذات المبدع . بقدر
ما يعبر عن تجربة الحياة في تجربة المبدع . إن تجربة المبدع -
حالة خلقها في تعبير موضوعي - تتجاوز إطار ذاتهم .
وذلك لأنها تتحدد من خلال أداة موضوعية هي اللغة في
حالة التعبير الأدبي . وهي من ثم تعبر عن تجربة الحياة
إن ديلبي يعتبر التعبير عن تجربة الحياة يأخذ أرقى أشكاله في
النس عموماً والأدب خصوصاً . إن التعبير في الفن
والأدب - على خلاف هذا التعبير نفسه في الفكر أو العلم
الإنسانيين - ينصب على التجربة للمعاشة وليس من
التعبيرات الحرة للحياة الداخلية . إن التعبير في الفكر أو
الفعل - على خلاف ذلك - أكثر تحديداً . إنه - في حالة
الفكر - يقوم على الدقة ويعتمد على وصية انصالية
سهلة وفي حالة الفعل يصعب جداً تحديد العوامل
الداخلية في القرار المؤدى إلى الفعل . وعلى ذلك يعتبر ديلبي
أن الفن والأدب تعبر عن التجربة للمعاشة للحياة ، بينما
يعبر الفكر والفعل عن تجربة الحياة فقط ، وليس التجربة
الحياة المعاشة . وإذا كان كل من الفكر والفعل والنس
تحديات مختلفة لتجربة الحياة . فإن التحدي هذه التجربة لـ
النس والأدب أكثر حيوية وحسوبة وقابلية للمشاركة
الفعالة ولذلك يعطى لها ديلبي تعبير Expressions
of lived experience ويعتبر التعبيرات
الأدبية - التي تتخذ من اللغة أداة لها - أهم نص قدرة من
التعبيرات الفنية الأخرى على الإفصاح عن الحياة الداخلية
للإنسان (١٨) ويؤكد ديلبي أن سادته لم يوصيه يمكن
أن يمر لنا السيل إلى نظرية عامة في الفهم . لأن إدراك
بناء الحياة الداخلية يقوم - قبل كل شيء - على تصوير
الأشياء الأدبية . حيث يصل نسج الحياة الداخلية إلى
أقصى أشكال اكتماله في هذه الأعمال . وبذلك تأخذ
الموسيقى - عند ديلبي - بعداً جديداً . وتنصب على
معنى أوسع من مجرد النص . إنها تدل على فهم التجربة

كما يفصح عنها - بشكل كامل - العمل الأدبي ، طالما أنه يتجسد من خلال وسيط مشترك هو اللغة التي نخرج بها من إطار بدائيه إلى موضوعه

تتميز صفاً في ظل هذا الفهم - لا معنى لمجرد عملية الفهم لشيء معيّن محدد سلفاً - له وجود خارجي محدد عن المتلقي الذي يحاول أن يفهم هذا الشيء أو النص إن هذا بين السمو والنقص لا بد شيئاً مشتركاً هو تجربة حياة هذه التجربة ذاتية عند المتلقي ، ولكنها تخضع له بشروط المعرفة التي لا يستطيع تجاوزها ، وهذه التجربة - من جانب آخر - موضوعية في العمل الأدبي وعسرة الفهم تقوم على مزج من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب ، من خلال الوسيط المشترك ، وهكذا يتبرر مفهوم «الفهم» نفسه من أن يكون عملية تعرف عقلية ، إلى أن يكون مواجهة تفهم فيها الحياة نفسها - الفهم - بهذا المعنى - هو الخصبة امسيرة للدراسات الاساسية ، بعكس العمليات لغوية التي تسمى إلى شرح الظواهر في العلوم الطبيعية ويكرر كيف يتم عملية الفهم هذه - فهم الحياة لنفسها - من خلال عمل الأدبي ١٢

١٢. يتم من خلال معاشة التجربة التي يعبر عنها النص وفي هذه المعاشة يثير فيها النص الأدبي - عن طريق عرض لتجربة الحكي لتجربة - أساسيات وأفكار ، ومواقف ومجاهات ، متضمنة في تجربتنا الذاتية ، وفي هذه الإشارة يكرر الجانب الأعظم من الكثر الذي حصل عليه من الشاعر ، إنها تسمح المجال للكشف عن مدى تحدد تجربتنا الذاتية وعدم اقتسامها - وهي - من ثم - بفتح المجال واسعا لإدراك حاجتنا للانفتاح على عالم النص ، إنها - بكميات أخرى - ومن خلال إثارة ما هو متضمن في تجربتنا الخاصة - تعتمد على المشترك ، ولكنها تكشف في نفس الوقت عن الإمكانيات المحددة لهذا مشترك ، تفتح الباب لإمكانيات أوسع ، توسع أفق تجربتنا الذاتية ، فتزوي بمعايشة تجربة النص - إنها نداء من المعلوم في تجربتنا لتعود إلى المجهول ، تبدأ من «الأنما» تعرض في «الأنما» لا بالمعنى السيكلوجي - بل بالمعنى العام للتجربة الحية لمعاشة - هذا الأمر من الاحتمالات لدى تصحه لنا معاشة النص الأدبي لا يمكن أن يفتح بطريقة أخرى وهذا الاصطاح ضروري جدا لتعميق تجربة حياتنا ، بل هو أساس لتطور الحياة نفسها في حركتها

للتجربة . وهذا يقودنا إلى المفهوم التاريخي عند ديبلي لأهميته في نظريته التأويلية

الإنسان كائن تاريخي ، بمعنى أن الإنسان يعبر عنه - لا من خلال التأمل العقلي - بل من خلال التجارب الموضوعية للحياة ، إن ماهية الإنسان وريادته ليست أشياء محددة سلفاً ، إن الإنسان ليس مشروعاً جاهزاً مصباً من قبل - ولكنه مشروع في حالة حين به مهم نفسه بطريق غير مباشر ، إنه يقوم بتجربة هرميضية (تأويلية) من خلال التغيرات الذاتية التي تنتمي بها وهي هذا المعنى هو كائن تاريخي - إن التاريخ - إذن - ليس معطى موضوعياً في الماضي ، قائماً هناك ، ولكنه معطى متغير ، إتنا في كل عصر مهم الماضي بها جديداً من خلال التغيرات الباقية لنا ، ويكون فهمنا للماضي أفضل كلما توافرت شروط موضوعية في الحاضر شبيهة بما كان في الماضي (٢٠) ، إن فهمنا للنصوص الأدبية - سواء تلك التي تنتمي للماضي أم تلك التي تنتمي للحاضر - عن طريق لمعايشة تجربة الحياة فيها يؤدي بنا إلى فهم أفضل للماضي والحاضر معاً ، وهذا بدوره يعدل من فهمنا الآن لأنفسنا وهكذا يفهم الإنسان نفسه من خلال التاريخ باعتباره عملية مستمرة من الفهم والتأويل ، وهكذا يتغير ويتقدم ويتعدل ، وكما نمت للمعايشة في النص الأدبي على أساس البدء من المشترك بين تجربتنا وتجربة النص ، كذلك على أساس المشترك بين الماضي والحاضر ، نعيش تجربة النص الذي يتنسى للماضي ، ذلك أن الماضي وجوداً مستمرا في الحاضر ، والحاضر يترك للماضي من خلال تجربته الذاتية .

يرجع ديبلي - بناءً على فهمه للعمل الأدبي باعتباره تميراً عن التجربة الحية للحياة ، وبناءً على فهمه للمعنى التاريخي - فكرة المعنى الثالث - سواء في العمل الأدبي أو الحدث التاريخي - إن المعنى - عنده - يقوم على مجموعة من العلاقات . ونحن في العمل الأدبي بدأ بتجربتنا الذاتية في لحظة معينة من التاريخ ، تحدد لنا المعنى الذي نهمه من العمل في هذه اللحظة من الزمن ، ولكن تجربتنا نفسها تتغير وتكتسب أبعاداً جديدة - من خلال الأفاق الجديدة من الاحتمالات التي يفتحها لنا العمل - قد تغير - مرة أخرى - من فهمنا للعمل نفسه . وهكذا يدور في دائرة هي «القائرة التأويلية»



وهذه الدائرة تنطبق بنفس الدرجة على معنى الماضي

إن المعنى - في الأدب والتاريخ - ليس شيئا موضوعيا
نحده ولكنه أيضا ليس ذاتيا - إنه في حالة تعبير مستمر طالما
أن العلاقة بين المفسر والموضوع المفسر علاقة متغيرة في
زمان المكان. إن ديلقي في هذا المفهوم للدائرة
الهرميوطيقية يعتمد على ما سبق أن أشرنا إليه عند
شليمرمان من العلاقة بين الجزء والكل في النص وصورة
مهم كل منهما في صورة الآخر في دائرة لا تنهي ، ولكنه
يتسع بمفهوم الجزء والكل إلى أن يشمل تجربة الحياة
نفسها. إن تجربة ما جزئية في حياتنا نكتسب معناها من
خلال تجربتنا الكلية ، وليست تجربتنا الكلية في حقيقتها
إلا حصاة لمحارب جزئية متراكمة. ولكن الجزء يؤثر في
الكل ويغير من معنى التجربة الكلية ، بنفس القدر الذي
يؤثر به المعنى الكل في فهمنا لتجربة جزئية. ومادام ديلقي
قد وحد بين النص وتجربة الحياة ، فمن المنطقي أن يؤمن
بتعبير المعنى مع تغير أفق تجربة المفسر باعتباره نقطة البداية
للمهم ، سواء في الأدب أو التاريخ

الذي لا شك فيه أن ديلقي يركزه في النص على
التجربة الحية للعاشق ، ومفهومه للتاريخ ولعملية المهم
قد وضع بدورا صالحة لمن أتوا بعده خاصة مارتن هيدجر
وهانز جادامر وكان مؤثرا فيهم بشكل أعمد مما تخيلوا.
ولدى لا شك فيه أنه أفاد من جهود شليمرمان وطورها
وأضاف إليها. فقد لفت ديلقي الاهتمام بشدة إلى الأفق
الزماني (تجربة الحياة) للمفسر ، ولكن علينا أن لا ننسى
نه ضحي في سبيل ذلك بلنانية المبدع. إن التوحيد بين
لعمل الأدبي وتجربة الحياة بالمعنى الواسع المصفاص -
رغم نبرة الحساس العالية للأدب باعتباره الجبل الأكمل
للتجربة - يعتبر الأدب وثيقة إنسانية ملها مثل أي نتائج
مكرى إنساني ، ويعمل الخصوصية النوعية للأدب ومن
حاشب آخر فإن إهدار ذاتية المبدع لحساب التجربة
لإنسانية يوحد بين تجربة مبدع وتجربة مبدع آخر. طالما
أن كليهما تعبر عن تجربة والحياة. ولكن علينا أن لا
نسئ أن ديلقي فيلسوف من فلسفة الحياة يحاول جاهدا
أن يقيم أساسا موضوعيا مختلفا ومبجحا مختلفا للمعنى
لإنسانية في مواجهة إحصاعها - على أيدي الفلاسفة
الرمزيين - لموضوعية ومناهج العلوم الطبيعية ومن هذا
المطلق وحده أقام عملية الفهم كسمة مميزة للإنسيات ،
وكان محال الأدب محالا حصيا ليطبق عليه مفاهيمه عن



المهم والتاريخ. ولكنه من جانب آخر - وفي محال دراسة
الأدب - لفتنا إلى دور المفسر الإنساني لعمية مهم النص
والتعبير ، وهو دور ظل غائبا عن محال الدراسات
الأدبية ، حتى عن النظريات التي تلمس بينها وبين فكر
ديلقى مرعا من التشابه مثل نظرية «لتعادل الموضوعي»
عند الفاد المحدد وعلى رأسهم ت. س. الوب
صحيح أن دور المفسر هنا يعتمد على الذاتية والانغلاق
من التجربة الخاصة ، ولا يعتمد على موقف مكرى في
مجتمع ، كما أن التعبير الأدبي تحديد موضوعي للتجربة
الحية ، لا تشكيل رؤية الفنان لواقع محدد في إطار تاريخي
محدد. ولكن يكفي ديلقي في إطار فلسفة التأكيذ عن أن
تفسير العمل الأدبي عملية من التفاعل اخلاق بين النص
وأفق للمفسر ، يتمتع فيه أفق المفسر لإمكانيات من
التجربة لم تكن متاحة قبل ذلك ، فتتغير من ثم تجربته
وتعمق ، وتكون - بالتالي - قادرة على إثراء معنى نص
والنظر إليه من زاوية جديدة.

كان لتركيز ديلقي على تجربة الحياة وعلى دور المفسر في
عملية الفهم أثر هام في فكر كل من مارتن هيدجر
وجادامر اللذين تأثرا بها إلى حد كبير ، وإن اختلفت معها
في نقطة البداية وكثير من النتائج ، فها يرتبط بمفهوم
الهرميوطيقا وأبعادها

(٤)

يقم مارتن هيدجر الهرميوطيقا على أساس فلسفي ، أو
يقم الفلسفة على أساس هرميوطيق. وكلا الممارسين
صحيح ، طالما أن الفلسفة هي فهم الوجود ، وأن المهم
هو أساس الفلسفة وجود الوجود في نفس الوقت. لقد
حاول هيدجر - مثل ديلقي - أن يبحث عن منهج يكشف
عن أحياء من خلال الحياة نفسها. وقد وجد في ظاهرية
أستاذة إدموند هوسرل بعض المفاهيم التي لم تكن متاحة
لديلقى. وجد منها يمكن أن يفسر عملية الوجود Being
في الوجود الإنساني Human existence بطريقة تكشف
عن الوجود نفسه ، لا عن التصور الأيديولوجي للوجود.
لقد رفض هيدجر في نظرية الوجود في الفلسفة الغربية
اعتبارها الإنسان هو محور الوجود ، وهو العنصر الذي
المعرفة ، وإعطائها للوجود دوا ثوريا يحضه فيه لذاته
ويحجب لقولائها. وإذا كانت الفلسفة الظاهرية
Phenomenology قد كشفت في مجال المعرفة أهمية

الإدراك انقائم على مفاهيم خفية للظاهرة ، فقد اعتبر هيدجر هذا المجال هو الوسيط الحيوي للوجود التاريخي للإنسان في العالم . وبكسر هذه المفاهيم التسلية تختلف عن المقولات العقلية التي اعتد بها الفلاسفة قبله . إن هذا المجال الحيوي هو إدراك الإنسان لوجوده في شكله لأكمل ، هذا الإدراك هو ما يشكل المجال الحيوي لسمعة ووجود عبد هيدجر . ولذلك رفض هيدجر في فكر أستاذه هوسرل فكرة الوعي الذاتي واعتبرها هي ابتدائية الكانتية نفسها . فقد رأى هيدجر - في وعي الإنسان لوجوده - ممانع لفهم طبيعة الوجود كما يفصح عن نفسه في تجربة حية . وهذا الفهم تاريخي وآلي في نفس الوقت ، بمعنى أنه ليس فيها ثابتا ، ولكنه يتشكل من خلال تجارب الحياة الحية التي يواجهها الإنسان . هذا الوعي - في نظر هيدجر - يتجاوز مقولات الزمان والمكان ومفاهيم الفكر المثالي . لقد كان الوجود - عند هيدجر - هو السعي المحض والمسي تماما في المقولات الاستاتيكية للفلسفة الغربية ، السعي الذي كان كل أمل هيدجر أن يحل سبيله (٢١)

إن حقيقة الوجود - عند هيدجر - تتجاوز الوعي الذاتي وتتمثل عليه ، وبما أن هذا الوعي تاريخي وإن بدأ بالإدراك الذاتي للوجود ، فهو عملية فهم مستمرة . وبما له دلالة - بالنسبة للهرميوطيقا - أن هيدجر - يعتبر الهرميوطيقا - وهي كلمة لم ترد في كتابات هوسرل - هي الظاهرية بكل أبعادها الأصلية ، ويعتبر أن مهمته في كتاب الوجود والزمن « Being and Time » هي إقامة هرميوطيقا للوجود Hermeneutic of Dasein . ولكي يحدد هيدجر فلسفته الظاهرية ، يعود إلى الأصل اليوناني للمصطلح Phenomenology ويرى أنه مكون من جزئين Logos و Phainomenon ويشير الجزء الأول من الكلمة إلى «مجموع ما هو معرض لقوة البقاء» أو «ما يمكن أن يظهر في الضوء» . هذا التحليل أو الظهور للشيء لا يحجب العناصر معه على أساس أنه أمر ثانوي يشير إلى شيء آخر ورؤى . به ليس عرضا من أعراض الشيء ، ولكنه ظهور شيء كما هو (٢٢) وبكلمات أخرى ليس وجود الشيء - أو تجليه للإدراك - أمرا ثانويا غير الشيء ذاته ، بل هو ماهيته الأصلية . وينتهي هيدجر إلى أن المسح الظاهري يقوم على أساس ترك الأشياء لتتجلى أو تظهر كما هي دون عرض مقولاتنا عليها . لذا نحن الذين نسير

للأشياء أو نتركها ، بل الأشياء نفسها تكشف لنا نفسها إن الأصل الحقيقي للفهم الصحيح هو أن يستسلم لقوة الشيء ليكشف لنا عن نفسه . ولكن كيف يكشف الأشياء عن نفسها ؟

في تحليل هيدجر للجزء الثاني Logos يرى أنها لا تدل على الفكر ، ولكنها تدل على الكلام ، ووظيفته التي تجعل الفكر ممكنا . إن الأشياء تكشف نفسها من خلال اللغة (الكلام Speaking) . واللغة - هنا - ليست أداة للتوصيل اخترعها الإنسان ليحظى للعالم معنى . بل تعبر عن فهمه (الدلالة) للأشياء . اللغة تعبر عن المعنوية Meaningfulness القائمة بالعمل بين الأشياء . إن الإنسان لا يستعمل اللغة ، بل اللغة هي التي تتكلم من خلاله . العالم يتفتح للإنسان من خلال اللغة . وبما أن اللغة هي مجال الفهم والتصير ، فالعالم يكشف نفسه للإنسان من خلال عمليات مستمرة من الفهم والتصير . ليس معنى ذلك أن الإنسان يفهم اللغة ، بل الأخرى القول أنه يفهم من خلال اللغة . اللغة ليست وسيطا بين العلم والإنسان ، ولكنها ظهور العالم وانكشافه بعد أن كان مستترا ، إن اللغة هي التحلل الوجودي للعالم .

مثل هذه الظاهرية هرميوطيقية ، بمعنى أنها تنصص أن الفهم لا يقوم على أساس المقولات والوعي الإنساني ، ولكنه ينبع من تحلل الشيء الذي تواجهه ، من الحقيقة التي نتركها (٢٣) ولكن يبدأ إدراكنا للشيء ، وبالتالي فهمه ، من فراع ؟ إن الإنسان - فيما يقول هيدجر - يجد في وجوده ، وعلى مدى هذا الوجود ، فيها محمدا لماهية الوجود المكمل . هذا الفهم - كما أشرنا - ليس فيها ثابتا ، ولكنه فهم يتكون تاريخيا . ويسمى مواجهة الظواهر . إن الوجود الإنساني - الوجود في العالم - في ظل هذا الفهم عملية مستمرة من فهم الظواهر والوجود في نفس الوقت . وهكذا تصبح الظاهرية عند هيدجر هرميوطيقية . ونصبح الهرميوطيقا - عملية الفهم - وجودية . إن الفهم هو القدرة على إدراك الاحتمالات الوجودية للفرد في سياق حياته ووجوده في العالم . إن الفهم ليس طاقة أو موهبة للإحساس تتوقف شخص آخر ، كما أنه ليس القدرة على إدراك معنى بعض تعبيرات الحياة بشكل عميق . إن الفهم ليس شئنا يمكن تحصيله وامتلاكه ، بل هو شكل من أشكال الوجود في العالم ، أو عصر مؤسس لهذا الوجود . وعلى هذا يعتبر



المهم - من التاحية الوجودية - أساسيا وسافيا على أى فعل وجودى

ولكن إذا كان الفرد يبدأ من خلال وجوده - وعلى مدى هذا الوجود - معهم المعنى المكتمل للوجود ، فكيف يفهم وجوده فى العالم ؟ إن العالم - عند هيدجر - ليس مجموعة من الكليات entities المنفصلة . ولكنه مجموعة من العلاقات تعلو على الدانية والموضوعية . إن الإنسان وحده هو الذى يمتلك العالم ، لا بمعنى أن العالم يوجد من خلال الإدراك الإنسانى ، وإلا تناقص هيدجر مع نفسه ، وعاد إلى الدانية التى يرفضها فى انكسبية الجديدة . الإنسان يمتلك العالم بمعنى أنه يعيش فيه . ولا يدرك إلا من خلاله . إنه بدأ من خلال إدراك وجوده الدائق لإدراك العالم حين يكشف له العالم عن نفسه ، أو حين يسمح للأشياء أن تظهر . وظهور العالم وانكشافه إنما يكون من خلال اللغة (الكلام) .

من الطبعي - فى ظل هذه النظرية - أن لا يكون النص الأدبى تعبيرا عن حقيقة داخلية ، كما أن الشعر لا ينقل لنا داخل الشاعر أو أحاسيسه أو تجربته بل الأحرى أن يكون تجربة وجودية . وكما أن اللغة - وكذلك العالم - ليست موضوعية أو ذاتية ، فكذلك ~~النص الأدبى~~ لا يمكن النظر إليه على أنه تعبير دائق كما فى الرومانسية ، أو على أساس أنه تعبير موضوعى كما هو عند إليوت وفيللى ، بل هو مشاركة فى الحياة « تجربة وجودية » تتجاوز - بالمثل - إطار « دانية » والموضوعية (٢٤) . ول فهم النص وتصيره لا يبدأ من مراع . بل يبدأ - كما فى فهم الوجود - من معرفة أولية عن النص ونوعه . حتى أولئك الذين لا يتصورون وجود مثل هذه المعرفة أو يكرهونها يبدؤون من تصور أن هذا النص - مثلا - نصيدة غائبة ومن جانب آخر نحن لا نلتقي بالنص خارج إطار الزمان والمكان ، بل بنتقنه فى ظروف محددة . نحن لا نلتقي بالنص باصباح صامت ، ولذا نلتقنه متسائلين . مثل هذه الأسئلة تمثل الأساس الوجودى لفهم النص ، ومن ثم لتصويره ، تماما كما أن إدراكنا للوجود المكتمل من خلال وجودنا الدائق يؤسس فهما للوجود فى العالم .

ولكن كيف يتجاوز النص الأدبى خاصة - والعمل الفنى عامة - إطار الدانية والموضوعية ؟

يعطى هيدجر فى كتاباته للتأخره تصور أوسع لخصنة النص وماجته . وطابعه الوجودى (٢٥) يرفض هيدجر



التعامل مع العمل الفنى باعتباره شيئا لا علاقة له بالعدم . ولكنه من جانب آخر يؤمن بأن العمل الفنى يستلخص نفسه ، وهذه خاصيته الأساسية . وهو - فى هذا الاستغلال - لا ينتمى للعالم ، بل العالم مائل فيه . وهو الذى يصح عن نفسه . وفى محاولة هيدجر لفهم انبثاق الوجودية للعمل الفنى بعيدا عن مبدعه ومتلقيه ، يستلهم مفهومين مقابلا لفهم العالم هو « الأرض » وإذا كان العالم يعنى الظهور والانكشاف والوضوح ، فإن الأرض - فى المقابل - تعنى الاستتار والاحتفاء . والعمل الفنى قائم على التوتر الناشئ عن التعارض بين ظهوره لانكشاف من جهة . والاستتار والاحتفاء من جهة أخرى . إنه - من الوجهة الوجودية - يتضمن الحدين فى حالة توتر مثل الوجود تماما الذى يصح عن نفسه للإنسان من خلال تعارضات الوجود والعدم . الانكشاف والإفصاح ، والاختفاء والعموص جاسان كلاهما موجود فى العمل الفنى . إن العمل الفنى لا يشير إلى معنى خارجة عند ابتدع أو فى العصر ، إنه يمثل نفسه فى وجوده الخاص . ولكن كيف يفصح العالم عن نفسه من خلال العمل الفنى ؟ يرى هيدجر أن العمل الفنى يتشكل من خلال أشياء العالم مثل الأحجار أو الألوان أو الأنعام أو اللغة . ولكن هذه الأشياء - فى العمل الفنى - تكشف عن وجودها الحقيقى ، لا باعتبارها أشياء منفصلة خاصة للمفولات الدانية للعقل البشرى . إن الأنعام التى تؤسس العمل للرسم العظيم هى أنعام حقيقية أكثر من هرد الأنعام والأصوات الأخرى . وكذلك الألوان فى الرسم ألوان بمعنى أصح من ألوان الطبيعة المزرية . إن هيرود المهدم - كذلك - يكشف - بعفوية - خاصية الحجر فى ارتفاعه مدعيا سقف المهدم ، وذلك بشكل أصح من مجرد وجوده الطبعي . هذا التحلى للأشياء فى العمل الفنى يعنى دحورها فى شكل منتظم ، فى بناء وجودى ، هو ما يمثل انشكلا فى العمل الفنى . وإذا كان الشكل يمثل تحيى الأنعام وظهوره وانكشافه فى العمل الفنى ، فبالعمل - من خلال التشكيل - تتجاوز الدانية والموضوعية ، لأن العالم نفسه - باعتباره مجموعة من العلاقات - تتجاوز - بالمثل - إطار الدانية والموضوعية . وإذا كانت اللغة - وسط العمل الأدبى - هى الأخرى تتجاوز إطار الدانية والموضوعية باعتبارها الوسيط الذى يتجلى الوجود من خلاله . فإن العمل الأدبى - مثله مثل العمل الفنى - يعبر عن الدانية والموضوعية

إن ثنائية الذات والموضوع التي نحقق في الظاهرية الوجودية عند هيدجر، تجعل مفاهيم الشكل والمضمون - والفائقة على نوع من الثنائية - غير كافية - باعتبارها مفاهيم تأملية قائمة على أولية الذات على الموضوع - لتحليل السية الوجودية للعمل الفني . ونحن نقول إن العالم يظهر في الأدب ، فإن ظهوره بعد - في نفس الوقت - دخوله في شكل منتظم . ونحن بتحقيق الشكل فإن العمل يحقق وجوده الأرضي . ومعنى ذلك أن للعمل الفني بناء الخاص ، وأن هذا البناء هو وجوده المستمر . إن هذا الوجود لا يعنى انتماء العمل الفني إلى «أنا» ذات تجربة تعنى شيئاً تريد أن تقدمه من خلال العمل . إن وجود العمل الفني لا يتأسس على أى تجربة ، بل الأحرى القول إنه حدث أو دفعة تبدد كل شئ يمكن أن يكون سابقاً عليها . إن وجود العمل الفني - أو تشكله - دفعة تفتح عالماً لم يفتح من قبل . هذه الدفعة تحدث بطريقة تجعلها ثابتة

من خلال هذا الوصف للسية الوجودية للعمل الفني ، نحاول هيدجر أن يتجنب أهواء الأسطيقا التقليدية . ومفهوم الذاتية في فلسفة الجبال المريكية وهو يحاول - من جانب آخر - تجنب مفاهيم علم الجبال التأملية التي ترى أن العمل الفني تجل حسي للمطلق . ونحن يؤسس هيدجر وجودية العمل الفني على التعارض conflict بين العالم والأرض (كبدلين للشكل والمضمون) ويؤسس بانه على التوتر Tension القائم بينهما ، فإنه يكون بذلك قد وضع أساساً لعملية الفهم الهرميوطيقية الفن . إن هذا التوتر الباشئ من التعارض بين العالم والأرض (المضمون والشكل) يمثل التوتر بين الانكشاف والموضوع من جهة ، والاستتار والمبهم من جهة أخرى ، الأمر الذي يجعل دخولنا لفهم العمل الفني عملية وجودية ، يصحح فيها الوجود عن نفسه ليعبء ، مادام المتلقي يبدأ من إدراكه لوجوده الذاتي . إن العمل الفني دفعة من خلالها تتجلى الحقيقة إنه تجل مشير للحقيقة في العمل الفني ، يختلف عن الحقيقة التي تتجلى في الفلسفة . هذا التحليل للعمل الفني يدعم اهتمام هيدجر الفلسفي الذي يهتم بفهم الوجود نفسه (٢٦)

وإذا كان العالم يفتح من خلال العمل الفني ، فإن لا يفتح الوجودى عند المتلقي - من خلال وعيه بوجوده لدال - يجعل عملية الفهم ممكنة . إن الوجود الذاتي

للمتلقى لحظة من لحظات الوجود الحقيقي . ونعمل الفني - بالمثل - لحظة وجودية . ونحن تلقى المحطات يبدأ الحوار . يبدأ السؤال والحوار الذى تكشف به حقيقة الوجود . وتتطور - من ثم - تجربتنا بوجوده في العالم فإذا انتقلنا للنص الأدبي الذى يتجلى فيه العالم من خلال اللغة . وجدنا أنه - مثل العمل الفني - يقوم على التوتر بين الانكشاف والموضوع من جهة ، والاستتار والمبهم من جهة أخرى . ومهمة الفهم هي السعى لكشف العامى والمستتر من خلال الواضح والمكشوف . اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل وهذا الفهم للعامى والمستتر يتم من خلال الحوار الذى يقيمه المتلقي مع النص .

إن عملية فهم النصوص عملية هرميوطيقية تدور في دائرة ، هي الدائرة الهرميوطيقية ، تتسق مع النصوص الهرميوطيقى للوجود عند هيدجر ، طالما أن النص الأدبي - مثله مثل العمل الفني - يقوم على التوتر الناشئ عن التعارض بين العالم والأرض . أو بين المتجلى والاعتفاء ، أو بين الوجود والعدم (٢٧)

ولقد كان لقولات هيدجر الفلسفية وبصوراته الأساسية - دون شك - أثرها في تشكيل مفاهيمه عن الفن والأدب ومهمتها . لقد بدأ بإنكار فكرة الوعي الذاتي كأساس لنظرية المعرفة في الفلسفة الغربية ، وأراد أن يؤسس نظرية ظاهرية في المعرفة أقامها على أساس وجودي . وفي هذا التأسيس الوجودي للمعرفة اعتبر المهم والوجود أمران مترابطان أو متوحدان إن شئت اللفة . في مثل هذا التصور فقدت اللغة طابعها الإنساني . وتحوّلت إلى طاقة وجودية لتنظم وجود العالم والإنسان معا . وكان من الطبيعي - في ظل هذه النظرة - أن يستقل العمل الفني عن مدعاه ، وأن يكون على وحدانيا . ويصبح فهم العمل الفني والأدبي - بالتالي - مهمة وجودية تثرى الوجود الإنساني في العالم ومهم الإنسان لهذا الوجود . إن النص الأدبي - والعمل الفني عامة - لا يصحح عن رؤيته المدع نواحي محدد في شخص تاريخية محددة تتجاوز - في الفن العظيم - إطار الخاص للعالم . ولكنه يصحح عن الوجود بمعناه الفلسفي . وهكذا يتوحد الفن بالفلسفة في مهمتها الوجودية . إن ربط الفن بالحقيقة بالمعنى الوجودي يعمل الخاصية المعيرة للفن . ويهدد - من ثم - التفكير القائم بين الفكر والفن ومن



جانب آخر فإن إمداد داتية المبدع في سبيل التجربة الوجودية ، يقرب هيدجر - أكثر مما يظن - من ديلتي الذي صحى بها في سبيل التجربة الحياتية ، ومن جانب آخر فإن اندمجه التي يطلق منها العمل الفني للوجود والتي تؤدي إلى ثباته ، يمكن أن تتساوى مع تصور ديلتي للنص على أنه تحديد موضوعي Objectification لتجربة الحياة والتي تجعل عملية الفهم ممكنة إن العارق بين هيدجر وديلتي هو فارق من حيث الإطار العام حيث ينطلق هيدجر من مفهوم فلسفي ، بينما ينطلق ديلتي من محاولة تأسيس مذهب موضوعي للإنسانيات . وكان الإطار الفلسفي الذي انطلق منه هيدجر هو ذات الإطار الذي انطلق منه جادامر مع بعض التعديلات الهيجلية .

يركز جادامر بشكل أساسي على مفصلة الفهم باعتبارها مفصلة وجودية . يبدأ جادامر في كتابه الحقيقة والمهج Truth and Method بطرح تاريخي نقدي للهرميوطيق مد شليرماخر وحتى عصره مروراً بديلتي ويرى أن تركيز شليرماخر كان على وضع القواعد والقوانين التي تعصتها من سوء الفهم الذي نكون أقرب إلى الواقع فيه ، خاصة إذا تباعد النص عنها في التفسيرات الموضوعة لكنه خاصة بالنسبة لنا . إن نقطة البدء - فيما يرى جادامر - ليست هي ما يجب أن نفعل أو نتجنبه في عملية الفهم ، بل الأخرى الاهتمام بما يحدث بالفعل في هذه العملية بصرف النظر عما ننوي أو نقصد (٢٨) إنه يبدأ من سؤال فلسفي - كما فعل هيدجر - من علاقة الفهم بتجربتنا الكلية التي تتجاوز إطار المهج بمعناه العلمي . إنه مهتم بالبحث عن تجربة الحقيقة التي تتجاوز إطار المهج العلمي المنظم ، والتي تتجلى في الفلسفة والتاريخ والفن . إن الهرميوطيق جادامر لا تسمى - مثل هرميوطيق ديلتي - للبحث عن مذهب للإنسانيات ، ولكنها محاولة لفهم العلوم الإنسانية على حقيقتها بصرف النظر عن المهج ، وفهم علاقتها بتجربتنا الكلية في العالم . إن ديلتي في بحثه عن مذهب موضوعي مستقل للإنسانيات في مقالة مناهج العلوم الطبيعية قد وقع - فيما يرى جادامر - فيما حاول الحرب منه . إن عملية الفهم - في الإنسانيات وفي العلوم الطبيعية أيضاً - عملية تتجاوز إطار المهج ، إذ المهج لا ينتج في النهاية إلا ما يبحث عنه أولاً يجب ألا على الأسئلة التي طرحها . إن أي مذهب يتخصص إجاباته ، ولا يوصلنا إلى شيء جديد هرميوطيق جادامر - إذن - تتجاوز إطار المهج لتحليل عملية الفهم نفسها

من هذا المنطلق يبدأ جادامر في تحليل مفهوم الحقيقة في الفن والتاريخ والفلسفة . إن الفن - فيما يرى جادامر -



لا يهدف صاحب إلى المتعة الحياتية التي تنصب غالباً على الشكل عند فلاسفة الإستطيقا . ونحو في تجربة نلقى العمل الفني لا تنصل عن وعينا المعادي لتدخل في دائرة الوعي الإستطيق الذي يحتكم إليه في رفض أو قبول العمل الفني . إن التفرقة بين الوعي الإستطيق - والوعي غير الإستطيق - فيما يرى جادامر - تقوم على أساس من اعتبار الوعي الذاتي هو أساس كل معرفة في الفلسفة العربية وهي تقوم من جانب آخر على التفرقة بين مجالات الإدراك في الفن وعبره كالتاريخ والفلسفة . إن الفن لم يوجد لتقبله أو رفضه على أساس من وعينا الجمالي الذاتي . والأهم الفنية - بالفن المبحلي للواسع الذي يتضمن معابد الإغريق - لم تندع لأغراض جمالية خاصة ، فقلب كان قصد منشئها أن يتلقى هذا الإبداع على أساس ما يقوله أو يمثل من معان . إن الوعي الجمالي - فيما يرى جادامر - به مكانة ثانوية إذا قورن بالأدعاء الآتي للحقيقة لدى بعض من العمل الفني نفسه . ونحن حين نتلقى العمل الفني على أساس وعينا الجمالي بقرب عنه ، ذلك لأننا نكر الحقيقة النكاسة في هذا العمل . (٢٩) وهذا يعنى جادامر المقام مع الاشتراكيين في أن الفن مرتبط بالناس ، ويرى أنها فكرة أصيلة . ولكن جادامر يعنى بذلك - بالطبع - شيئاً مختلفاً عما يعنيه الاشتراكيون . إنه يعنى به أن الفن يتضمن داخل إطاره الجمال الشكل حقيقة . هي المعنى الذي يذهب إليه الفن ، إنه يحاول الرد على الجمالين الذين لا يرون للنص أي عانة خارج إطار المتعة الحياتية مؤكدة أن النص - مثل الفلسفة والتاريخ - يتخصص نوعاً من الحقيقة لا توجد إلا في عبره

ولكن ما هي خصوصية الحقيقة في الفن ، وكيف تختلف مثيلتها في التاريخ أو الفلسفة ؟

الإجابة التي يطرحها جادامر أن الحقيقة في الفن تتحل من خلال وسيط له استقلاله الذاتي ، هذا الوسيط هو الشكل الذي يستطيع الفنان من خلاله أن يحول تجربته الوجودية إلى معطى ثابت . هذا التثبيت للتجربة الوجودية للفنان - من خلال الشكل - يجعل نوع هذه التجربة مفتوحاً للأجيال القادمة - ويعمله عملية متكررة . إن مادة الفن - في عملية تشكيل التجربة وتنشيتها - تعبر وسحون تحولاً حقيقياً . إن ما كان موجوداً من قبل لم يعد له وجود ولم يبق إلا ما هو موجود الآن بشكل ثابت . إن جادامر - على عكس هيدجر - لا يعنى بمادة الفن الأبدية والحضارة والأكراد . ولكنه يعنى بها الحقيقة الوجودية التي يشكلها الفنان في العمل الفني . هذه الحقيقة تعبر وتتحول تحولاً كاملاً وبصهر في الشكل وتصبح معنى جديد ثابت قابلاً للمشاركة . إن انصهار الحقيقة أو الوجود المائل في الشكل يكون كاملاً للدرجة أن الناتج يكون شيئاً جديداً وهذا

الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالاً معزولاً بلا هدف سوى المتعة الجمالية ، ولكنه وسيط للمعرفة بالفن العميق . وتجربة المتلقي للعمل الفني تجعل هذه المعرفة ممكنة ويمكن المشاركة فيها . (٣٠)

إن عمية التلقي - في هذا التصور - ليست متعة جمالية حاصلة نصيب عن الشكل . ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل . إن عملية التلقي تفتح لنا عالماً جديداً ، وتوسع - من ثم - أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في نفس الوقت . إننا نرى العالم في ضوء جديد ، كما لو كنا نراه للمرة الأولى . حتى الأشياء العادية والمألوفة في الحياة تظهر في ضوء جديد في العمل الفني . ومعنى ذلك أن العمل الفني ليس عالماً معصلاً عن عالمنا اليومي ، إننا في تلقى العمل الفني لا نواجه عالماً جديداً غريباً ، معصلاً فيه عن أنفسنا خارج الزمن ، أو منفصل فيه عن هير الإستطيق . إننا - على العكس - نكون أكثر حضوراً ونحقق فيها أعمق لأنفسنا حين ندخل - من خلال العمل الفني - إلى وحدة ودانية الآخر باعتبارها عالماً . إننا حين نفهم عالماً فنياً عظيماً نستحضر ما سبق أن جربناه في حياتنا ، ونعوارن - من ثم - فهمنا لأنفسنا إلى عملية اجدل في فهم العمل الفني تقوم على أساس مل السؤال الذي يطرحه علينا العمل نفسه ، السؤال الذي كان سبب وجوده (٣١) . هذا السؤال يفتح عالم غريباً الوجودية لتلقي العمل ، ونصهر التجربتان في ناتج جديد هي المعرفة التي يثيرها فنياً العمل . وهذه المعرفة ليست كاملة في العمل نفسه ، أو في تجربتنا وحدها ، ولكنها مركب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها العمل . هذه المعرفة لم تكن ممكنة لولا تجسد تجربة المدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل وهو الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة

ولكني يؤكد جادامر دور العمل الفني كوسيط ثابت تشهد بظاهرة اللعب وعملها ، هذا التحليل يكشف لنا بشكل واضح بعض حواش تصور جادامر لدور المدع والمتلقي والعمل نفسه في ظاهرة الفن . إن اللعب ليس مجرد نشاط إبداعي للتسلية والمتعة . إنه يتضمن نوعاً من الوحدة ، إذا تحدثنا أحد المشاركين بفن اللعبة . وللمة أيضاً ديمائيكها المستقلة وأهدافها المنفصلة عن وعي اللاعبين المشاركين فيها . إن اللعبة ليست موضوعاً في مواجهة ذات اللاعب ولا تخضع لدانيته . إن اللاعب يختار أي نوع من اللعب يريد أن يشارك فيه ، ولكنه حين يدخل اللعبة يصبح محكوماً بقوانينها الذاتية ، وتصبح اللعبة هي السيد المنحكم في اللاعبين والموجه لحركاتهم . إن مشاركة اللاعبين في اللعبة هي التي تمثل في الوجود .

ولكن ما هو ماثل أمام المتفرجين ليس ذاتية اللاعبين ، ولكنها اللعبة نفسها بقوانينها التي تتجاوز دنية اللاعبين والمتفرجين معا . إن روح اللعبة يصبح هو المسيطر وهدفها هو نقل الحقيقة التي تمثلها ، الحقيقة التي تحول إلى شكل هو اللعبة نفسها . إن دور اللاعب يصبح دور هامشياً يمثل في اختياره للمبدع لعبة التي يريد أن يدخلها وتدخل في مدى الحرية التي يستطيع ممارستها داخل قانون اللعبة . واللعبة بقوانينها الذاتية وروحها الذاتية هي الأساس الذي يتجاوز اللاعبين ويمثل اللعبة في شكل يجعل إمكانية المشاركة فيها - من جانب المتفرج - ممكنة بشرط أن يكون عند المتفرج وعياً ما سابقاً على حدث «الفرحة» (٣٢)

دور المبدع في العمل الفني كدور اللاعب في اللعب ، إنه يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية ، ولكن هذه التجربة تستغل - في شكلها - عن ذاتية المبدع ، لتتحول إلى وسيط له ديناميته وقوانينه الداخلية . هذا الوسيط المائل في الوجود - الشكل الفني أو اللعبة - هو الذي يجعل عملية التلقي ممكنة . ولكن التلقي بدوره لا يبدأ من فراغ . بل كبدءاً من تجربة المطلق الوجودية التي تحدد له قبلها من المشاركة في تجربة العمل الفني - كما أن المتفرج لابد أن يكون على وعي ما بقوانين اللعبة وأهدافها حتى يتمكن المشاركة فيها . إن العمل الفني - وكذلك اللعبة - يبدأ من المبدع (أو اللاعب) وينتهي إلى المتلقي (أو المتفرج) من خلال وسيط - هو الشكل - يجاهد إلى حد كبير هذا الوسيط ثابت مما يجعل تلقيه عملية ممكنة ومتكررة في نفس الوقت من جيل إلى جيل . وبالتالي للحقيقة التي يتضمنها العمل الفني - كمثلها في الفلسفة والتاريخ - حقيقة ليست ثابتة ؛ ولكنها تتغير من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر طبقاً لتغير أفق التلقي وتجارب المتلقي ولكن الوسيط أو الشكل الفني الثابت هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة .

ومن نفس المطلق ينقد جادامر فكرة الوعي التاريخي الذي يقوم على أساس مهجى فحواه التخلص من التواريخ والأهواء الذاتية لتجربتنا الحاضرة . والتي تلون حكماً على التاريخ . وبالتالي لا لعب قادر بر على ، وفيه الماضي بؤبه موضوعية يرى جادامر - على العكس - أن لأهواء والتواريخ - بالمعنى الخلق - هي التي تؤسس موقفاً الوجودي الراهن الذي نطلق منه لفهم الماضي والحاضر معا . إن المذهب العلمي المصادم حين يطالب المتفرج بالتخلص من أهوائه وتواريخه وكل ما يشكل أفق خبرته الراهن لا يجعل أكثر من أن يترك مثل هذه التواريخ تتأيسر معها في الخفاء بدلاً من مواجهتها باعتبارها عوامل أصيلة



في تأسيس عملية الفهم . إن هذا المسج - مثله مثل الوعي الإستطقي - يجعلنا في حالة غربة عن الظاهرة التاريخية التي ندرسها . ويبرهن جادامر على أن هذا المسج لم يتحقق في الأعمال التاريخية التي كتبها معشوقه حيث يجد في تاريخهم دراما صدى للاتجاهات السياسية للعصر الذي كتب فيه هذه التواريخ (٣٣)

إن التاريخ - بما يرى جادامر - ليس وجودا مستعلا في الماضي عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة . ومن جانب آخر فإن حاضرتنا الراهن ليس معزولا عن تأثير التقاليد التي انتقلت إلينا عبر التاريخ . إن الوجود الإنساني تاريخي ومعاصر في نفس الوقت ، ولا يستطيع الإنسان تجاوز أفقه الراهن في فهم الظاهرة التاريخية ، لا يستطيع أن يتحول إلى الماضي ليكون مشاركاً فيه ويعلمه بها موضوع . إن التقاليد التي انتقلت إلينا عبر الزمن هي العهد الذي يعيش فيه ، وهي التي تشكل وعينا الراهن ، ونحن - من ثم - حين بدأنا من أفق الراهن نفهم الماضي لا نكون في غيبة عن التقاليد والتاريخ . إن الإنسان يعيش في إطار التاريخية Historicity وهذه التاريخية هي المحيط غير الظاهر الذي يعيش فيه ، تماماً ككائن الذي يعيش في السمك دون أن يدركه لأنه أظهر ظاهرة لا يعمل ذلك فإن فهمنا للتاريخ لا يبدأ من فراغ ، بل يبدأ من أفق الراهن الذي يعتبر التاريخ لأحدث مؤسساته الأصلية

إن علاقتنا بالتاريخ - وفهمنا له - تقوم على الجدول والحوار ، لا على الإنصات السلبي ، تماماً كما أن تلقينا لعمل انتهى عملية جدلية تقوم على ما طرحه علنا من أسئلة هي التي شكلت وجوده . إن التاريخ مثله مثل الشكل في العمل الفني وسيط يمكن للمشاركة في فهمه

وكما يعيش الإنسان ويعتق وجوده من خلال فهم التاريخ والفن بدءاً من وعيه الراهن ، يعيش في إطار اللغة . إن جادامر يرفض - مثل هيدجر - الوظيفة الدلالية للغة ، ويؤكد على العكس ، أن اللغة لا تشير إلى الأشياء ، بل الأشياء تصصح عن نفسها من خلال اللغة . وفهمنا ليس أدنى لا نتمى فهم تجربة المؤلف ، بل نتمى فهم تجربة الوجود التي تصصح عن نفسها من خلال النص الأدبي . والشكل الفني - وسيط ثابت بين المبدع والمتلق ، وعملية الفهم متغيرة طبقاً لتغير الأفاق والتجارب . ولكن ثابت النص - كشكل هو العامل الأساسي لحمل عمدة الفهم ممكنة

إن جادامر - كما سبق الإشارة - يطلق من نفس هيدجر مسمية التي تفهم الوجود على أساس هرميويطي . ونفهم الهرميويطيقا على أساس وجودي . غير أن جادامر - متأثراً بجدلية هيجل - أقام تأويله على أساس حائل سواء



في الفلسفة أو التاريخ أو الفن . إن نظرتنا للنص واعتباره وسيطاً بين المتلقي والمبدع قد أهدرت - دون شك - جواب كثيرة في عملية الإبداع . إن دور الفن يتصاعد لكي يكون هامشياً ، كما أن الشكل الذي نتجده من خلاله تجربة الوجود في الفن يصبح مجرد وسيط حائل للمصنوع واهتمام جادامر بقضية الحقيقة - في مواجهة النزعة الشكلية عند الهيجليين - م يمكنه من الكشف عن كيفية تجسد هذه الحقيقة الوجودية في الشكل ومن جهة أخرى فإن التعامل مع العمل الفني - باعتباره تجسيداً لتجربة وجودية ، يعمل تاريخية المبدع لرمزية وشكلية . إن تجربة المبدع الوجودية - لو سلمنا بأسبقيتها على أي نص من أعمال الوجود - تتم في إطار اجتماعي محدد ، ولا تتم في العالم بمعناه الواسع الفصفاص . إن التاريخية عند جادامر وهيدجر ، تاريخية الوجود الإنساني ، تاريخية رمزية تسمى تراكمها لطيرة الوجود في الزمن ، ولا تسمى التاريخية المشروطة بالوجود للمادى لجماعة إنسانية في ظروف اقتصادية واجتماعية محددة . إن التاريخية - هنا - تاريخية مثالية متعالية ، وفكرة الحد الذي يقوم على تأسيسها لفهم عند جادامر هي جدلية مثالية هيكلية .

إن ما أنجزه كل من هيدجر وجادامر - بحق - أنها أسسا عملية الفهم على أساس وجودي . ويبقى أن يفهم الوجود الإنساني نفسه بشكل أكثر تحديداً بعيداً عن المناهجية المتعالية لفكرة الوجود عندهما . إن الوجود الإنساني مشروط بلحظة تاريخية معينة ، وبإطار اجتماعي يحدد شروط هذا الوجود وآفاقه . هذه الشروط تحدد نقطة البداية للإدراك والمعرفة . ليس الإنسان - كما هو ذات متعالية - هو مؤسس الوجود الخارجي ، في عملية الإدراك ، وليس هناك أي أولية مسبقة في عملية المعرفة ، بل كل من الداني والموضوعي في حالة علاقة جدلية محكومة بالشروط الموضوعية المادية والتاريخية التي تتم فيها المعرفة . ومن هذا المنطلق يمكن أن يتمدد تصورنا لطبيعة النص . وننظر إليه باعتباره تعبيراً عن رؤية ذات متغيرة محددة . وبالتالي لا سلم - مع هيدجر وجادامر - باستقلالية العمل الفني عن مبدعه ، وإن كنا نسلم أن العمل العظيم يتجاوز إطار الحرفي والخاص والتاريخي إلى الكلي والعام والإنساني . ونسلم بالمثل مع هيدجر وجادامر أن موقف المفسر - لا بالمعنى الوجودي بل بالمعنى التاريخي - عامل فاعل في فهم العمل الفني ، وشروط محدد لا عاء عنه في أي فهم . إن إقامة هرميويطية - عند جادامر - على أساس جدلي إضافة حقيقية ، وكما نحتاج لتأسيس هذا الجدول على أساس مادي يضيف لنظرية النص في الواقعة الاشتراكية جدلية علاقة الناقد - كموقف من

الواقع مصاع في شكل مذهب نقدي - بالنص الأدبي أو
العمل الفني

(٥)

في مواجهة هرميوطيقية حادامر الحدلية التي لا تهم
بالمسح . كان مسيح هو رد الفعل في الحدل المعاصر
جد حول هرميوطيقا . وإذا كان شليرمacher قد تعامل مع
هرميوطيقا باعتبارها علما أو فنا بصوغ قواعد وقوانين
تعممنا من سوء الفهم ، وإذا كان ديلثي قد أقام
الهرميوطيق على أساسها - خاصية الميزة للإنسانيات في
مواجهة المذهب الوضعية للعلوم الطبيعية - فإن معكري
الهرميوطيقا المعاصرين مثل بيتي Betti وبول ريكور
وهيرش . الأول في إيطاليا ، والثاني في فرنسا ، والثالث
في الولايات المتحدة الأمريكية ، يسعون لإقامة نظرية
« موضوعية » في التفسير . إنهم - مثل شليرمacher - يحاولون
إقامة الهرميوطيقا علما لتفسير النصوص يعتمد على مسح
موضوعي صلب ، يتجاوز علم الموضوعية التي أكتفها
حادامر . إن الهرميوطيقا عند هؤلاء المفكرين لم تعد قائمة
على أساس فلسفي ، ولكنها صارت - ببساطة - علم تفسير
النصوص ، أو نظرية التفسير

يركز بول ريكور اهتمامه أساسا على تفسير الرموز . وهو
يعرف بين طريقتين للتعامل مع الرموز ، الأولى هي التعامل
مع الرموز باعتباره نافذة نطل منها على عالم من المعنى ،
والثانية هي هذه الحالة وسيط شعاع يتم عما وراءه هذه
الطريقة بمنتهى بولمان Bultman في تحطيمه للأسطورة
الدينية في العهد القديم والكشف عن المعاني العقلية التي
تكشف عنها هذه الأساطير ، وهذه الطريقة يطلق عليها
ريكور Demythologizing والطريقة الثانية يمثلها كل
من فرويد وماركس ونيتشه ، وهي التعامل مع الرمز
باعتباره حقيقة رائعة لا يجب الوثوق بها ، بل يجب إزالتها
وصولا إلى المعنى المحض وراءها Dynystification إن
الرمز في هذه الحالة لا يشع عن المعنى بل يجمع وي طرح
بدلا منه معنى رائعا . ومهمة التفسير هي إزالة المعنى
الرائع السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح . لقد
شككنا فرويد في الوعي باعتباره مستوى سطحي يحوي
وراءه اللاوعي . وهو كل من ماركس ونيتشه الحقيقة
الظاهرة باعتبارها رائعة ووصفا سقا من الفكر يعضى عليها
ويكشف عن ريقها (٣٤)

وإذا كان تفسير الرموز عند بولمان أو فرويد ونيتشه
وماركس ينصب على الرموز بمعناها العام اللغوي



والأولى هي التعامل مع الرموز باعتبارها نافذة نطل منها على عالم من المعنى ، والثانية هي هذه الحالة وسيط شعاع يتم عما وراءه هذه الطريقة بمنتهى بولمان Bultman في تحطيمه للأسطورة الدينية في العهد القديم والكشف عن المعاني العقلية التي تكشف عنها هذه الأساطير ، وهذه الطريقة يطلق عليها ريكور Demythologizing والطريقة الثانية يمثلها كل من فرويد وماركس ونيتشه ، وهي التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة رائعة لا يجب الوثوق بها ، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المحض وراءها Dynystification إن الرمز في هذه الحالة لا يشع عن المعنى بل يجمع وي طرح بدلا منه معنى رائعا . ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الرائع السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح . لقد شككنا فرويد في الوعي باعتباره مستوى سطحي يحوي وراءه اللاوعي . وهو كل من ماركس ونيتشه الحقيقة الظاهرة باعتبارها رائعة ووصفا سقا من الفكر يعضى عليها ويكشف عن ريقها (٣٤)

وهناك أدوات معنوية أخرى تشير إلى علاقة لحدث اللعوى بالتكلم مثل استخدام صيغة المضارع للدلالة على «الآن» (٣٨) وإذا كان الحدث اللعوى ، والمضمة من ثم ، يشير إلى التكلم هناك معنى في الكلام يشير إلى المعنى عند التكلم ، ولكنه قد لا يتطابق معه

ينتقل ويكرر من مستوى الكلام إلى مستوى النص المكتوب ، الذي يعد - من الوجهة الحصارية - تثبيت Fixation للكلام ، أو تثبيتا للحدث اللعوى . وينتهي إلى أن النص المكتوب - وإن أشار إلى كاتبه كـ يشير للحدث اللعوى إلى التكلم - يحمل في حده استقلالاً من حيث المعنى . هذا الاستقلال يحمل في حده أهمية عظيمة بالنسبة للهرمينوطيقا ، حيث يبدأ التفسير من نص معين هذا العالم من المعنى المستقل (٣٩)

وهكذا ينتهي ريكور إلى ربط النص بالكاتب ، ويؤكد في بعض الوقت استعماله من حيث المعنى . وتصبح مهمة المفسر هي التعداد إلى عدم النص وحل مستويات المعنى الكامنة فيه ، الظاهر والباطن ، الحرفي والمجازي ، المباشر وغير المباشر . وتتساوى عند ريكور - من الوجهة الهرمينوطيقية - النصوص الأدبية والأساطير والأحلام ، طالما أن هذين الأخيرين قد جسدا في شكل لغوي

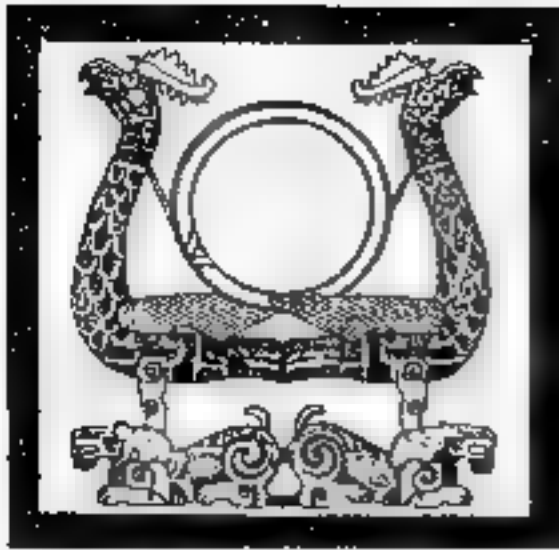
ومن تركيز ريكور على المعنى في الأساطير والأحلام يتجلى البائية على أساس أنها - في معناها من البنية - تعمل كمعضلة للمعنى الكامل وراء هذه الأساطير . ويستدل على ذلك بالتراث التلمودي العبري قائلا إن المسيح البائى لا يستطيع الكشف عن معاني الرموز الموجودة في هذا التراث ، ويستطيع الهرمينوطيقا وحدها الكشف عن هذا المعنى باعتباره معنى تاريخيا . ويرد لبني شراوس بأن المعنى ليس هو الظاهرة الأساسية ، لأنه ظاهرة مشحونة Reducible غير ثابتة ، وأن اللامعنى كامن دائما خلف كل معنى والعكس ليس صحيحا (٤٠) ويقصد لبني شراوس بتحول المعنى وعدم ثباته أنه منغمض من عصر لعصر . وأن الباحث الخارجى Outsider ، بعكس ابن المجتمع Insider غير قادر على اكتشاف المعنى في الظاهرة ، ومن ثم فعليه البحث عن بيتها وصولا إلى النظام

وكان لهذا المغموم على البنية أثره في ربط جولدمان بين المعنى والبنية ، فهو يقرر أن المعنى مسألة ضرورية في البنية ، ومن الواضح أننا حين نقول إن نشاط الإنسان له معنى نسلم أيضا أن هذا المعنى جزء من البنية . ومن الضروري الإشارة إلى أن جولدمان عدل من مفهوم البنية نفسها وربطها بالوعي الإنسانى وليس الوعي الإنسانى

الدلالة يدل فيها المعنى الحرفي والأولى والمباشر - بالإضافة إلى ذلك - على معنى ثانوى مجازى غير مباشر ، لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعنى الأول (٣٥) ومعنى ذلك أنه يتابع بولغان في إشارة الرمز شعافا عن معناه لباطن . إن المعنى الأول الظاهر والحرفي ليس دائما . ولكنه وسيلتنا الوحيدة للوصول إلى المعنى الباطن . وعلى هذا هدف التفسير وعاقبته ليس هو تخمين الرمز ، بل البقاء به . إن عملية التفسير تقوم ، على حل شفرة المعنى الباطن في المعنى الظاهر ، وفي كشف مستويات المعنى المتضمنة في المعنى الحرفي (٣٦)

إن عملية التفسير تنصب على النصوص اللغوية . وتقوم على تمثيل المعطيات اللغوية للنص ، ونكبتها بهدف إلى الكشف عن مستويات المعنى الباطن . وهذا يقودنا لمفهوم ريكور للدلالة اللغوية . ويرى ريكور الفهم البسوى للغة على أساس أنها نظام معقد من العلاقات لا يدل على شيء خارجي فقد انتهت البسوية لغويا يرى - ريكور - إلى أن حملت اللغة ترسسا دائما دائما . علما تشير فيه كل وحدة إلى وحدات أخرى داخل نفس النظام طفا لتتصل على بين التمارضات والخلافات المؤسسة للنظام لم تعد اللغة باختصار شكلا للحياة ، ولكنها جازت نظاما دائما على الاكتفاء الدائى للعلاقات الداخلية (٣٧) لقد ركزت البائية - في التحليل اللعوى - على اللغة Longe لا على الكلام Parole باعتبار أن اللغة تمثل النظام ، أما الكلام فيمثل حدثا لغويا . النظام يمثل الثبات والقبالية للفهم ، أما الحدث فهو فان ويستعصى على الفهم . ومن هذا المطلق يبدأ ريكور في تأسيس نظريته في المعنى . إن الحدث اللعوى يتجلى في الجملة Predication هذه الجملة ليست مجموع كلماتها ، ولكنها كيونة مستقلة . إنها قد تشير إلى الحدث اللعوى ولكن هذا الحدث لا يبقى ويبقى في الجملة . والعلاقة بين المعنى والحدث اللعوى علاقة جدلية . إن اللغة لا تتكلم ، ولكن الناس يتكلمون ، والحدث اللعوى يشير في جانب منه إلى التكلم ، وفي جانب منه إلى الكلام ، والعلاقة بينهما علاقة تأثير متبادل . إن التكلم يجار من بين الإشارات Signs المعنوية واحدة دون أخرى . ويقع فيها وبين الإشارة الأخرى التي يجارها أيضا علاقة . هذه العلاقة من صبح التكلم ، ويتجلى دور التكلم في اللغة في أمثلة عديدة يسوقها ريكور . إن الصبح «أنا» مثلا ليس مفهوما لغويا ، ولكنه يشير إلى التكلم في الحدث اللعوى ، ولا يمكن استبداله مثلا بقولنا «الذي يتكلم الآن» . ومع ذلك فإنه يكتب معنى جديدا في كل حدث لعوى يشير إلى التكلم في هذا الحدث الخاص





ديلي وجادامر - عند هيرش - أنها خطا بين محال الهرميوطيقا (نظرية التفسير) وبين محال النقد الأدبي

في هذا يطلق هيرش مع بيتي Bettl في ضرورة أن تركّز الهرميوطيقا محال دراستها على معنى النص وصولاً إلى تفسير موضوعي لا يتدخل فيه المفسر ليفرض رؤيته على النص . إن بيتي يريد أن يعيد الهرميوطيقا إلى مجاهها الطبيعي كما كانت عند شليرمacher في التركيز على فهم النصوص ويرى كل من بيتي وهيرش أن المنهج الفيلولوجي هو المنهج الأمثل لتفسير النصوص . وبعد الحدوث بين كل من بيتي وجادامر هو الصراع القائم في الفكر المعاصر في مجال الهرميوطيقا والذي يشهدنا إلى اتجاهين : اتجاه بيتي وهيرش في التركيز على النص والمؤلف ، واتجاه جادامر في البدء من موقف المفسر الراهن باعتبار هذا المؤلف (الوجودي) هو المؤسس للمعنى لأي فهم (٤٣) .

وهكذا بدأت الهرميوطيقا - عند شليرمacher - بالبحث عن القوانين والمعايير التي تؤدي إلى تفسير صحيح وانتهت - في تطورها الأخير - إلى وضع نظرية في تفسير النصوص الأدبية ولكنها بين البداية وتطورها المعاصر فتحت آفاقاً جديدة من النظر ، أهمها - في تقديرنا - ثقت الانتباه إلى دور المفسر ، أو المتلقي في تفسير العمل الأدبي والنص عموماً . وتعد الهرميوطيقا المحدلية عند جادامر بعد تعديلها من خلال منظور جنس مادي ، نقطة بدء أصيلة للنظر إلى علاقة المفسر بالنص لا في النصوص الأدبية ، ونظرية الأدب - صحت - بل في إعادة النظر في برنا الأدبي حول تفسير انقراض مد أقدم عصوره وحتى الآن . ليرى كيف اختلفت الرؤى . ومدى تأثير رؤية كل عصر من خلال ظروفه - للنص القرائي . ومن جانب آخر نستطيع أن نكتشف عن موقف الاتجاهات المعاصرة من تفسير النص القرائي ، ويرى تعدد التفسيرات - في النص الأدبي والنص الأدبي معاً - على موقف المفسر من واقع المعاصر ، أما كان ادعاء الموضوعية الذي يدعيه هذا المفسر أم دال

عد جولدمان معارفاً لموقع الإنسان في طبقة محددة في مجتمع معين . إن الكاتب كما يراه جولدمان ذات متغيرة يتجلى فيها وعي الطفلة ، ولكن هذا الوعي يعبر عنه - في لغز - من خلال السيرة وليس في انفعال عنها (٤١)

وقد كان تركيز ريكور على استقلال المعنى في النص وتعدد مستوياته ، مع التسليم بعلاقته بمؤلفه ، أثره في نظريته في التفسير ، حيث أعقل علاقة المفسر بالنص ، واعتبر أن مهمة التفسير هي التماز إلى مستويات المعنى في النص بوسائل التحليل اللغوي . ومن الواضح أن ريكور كان يطلق من رد فعل للسابقة ، حاول فيه أن يؤسس نظرية لتفسير النص تركّز اهتمامها على المعنى بدلاً من السيرة ، وكان هذا لغزوه مع الهرميوطيقا وبالتالي خلاصه مع جادامر الذي رفض فكرة المنهج واعتبر عملية الفهم - الهرميوطيقا - مسألة تتجاوز إطار المنهج

وتزايد عند هيرش نفخة الدفاع عن المؤلف في مواجهة إهماله لحساب التجربة الحية عند ديكتي ، أو تجربة الوجود عند هيدجر ، فو لحساب النص في النقد المعاصر . ويرى أن إهمال المؤلف نابع من تصور أن معنى العمل الأدبي يختلف من نافذ لنقد ، ومن عصر لعصر ، بل يختلف عند المؤلف نفسه من مرحلة لأخرى . ولكي يتغلب على هذه المعضلة يفهم تفرقة بين المعنى Meaning والمعنى Significance ، ويرى أن معنى النص الأدبي قد يفسد ، ولكن معناه ثابت . ويرى أن هناك هاتين منفصلتين متصلان محالين مختلفين . محال النقد الأدبي وعائنه الوصول إلى معنى النص الأدبي بالنسبة لعصر من العصور ، أما نظرية التفسير فهذه الوصول إلى معنى النص الأدبي . إن الثالث هو المعنى الذي يمكن الوصول إليه من خلال تحليل النص ، أما المتغير فهو المعنى . إن المعنى يقوم على أنواع من العلاقة بين النص والقارئ ، أما المعنى فهو قائم في العمل نفسه وحين نزع أن معنى النص قد تعبر بالنسبة لمؤلفه ، فإننا نقصد المعنى على أساس أن المؤلف - في هذه الحالة - تحول إلى قارئ ومن ثم تغيرت علاقته بالنص (٤٢)

وبهم هيرش - من جانب آخر - تفرقة بين المعنى لدى أراد المؤلف (المقصد) وبين المعنى الكامن في النص ، ولا يمتنا - في النص الأدبي - ما يعنيه المؤلف ، أو ما كان يقصده . أو ما أراد أن يعبر عنه وإما الذي يعيننا بحق هو المعنى كما يعبر عنه النص . وهذا المعنى يمكن لوصول إليه من خلال فحص الاحتمالات المتعددة التي يمكن أن يعينها النص . ويجب على التفسير أو الهرميوطيقا أن تأخذ عن عائقها هذه المهمة ، وأن تترك محال معنى النص بالنسبة للقارئ أو للمفسر للمعد الأدبي إن خصاً

دار نطاسة طبعة للطباعة والنشر

محمد ومجدي إبراهيم وشركاهم



أسستها أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

١٨ ش كامل صديق - القاهرة

تقدم للمكتبة العربية خلاصة إنتاجها

في نواحي الفكر العربي والإسلامي

من التراث القديم

١ - الأسبقيات في معرفة الأصحاب

لاير عبد البر (١ مجلدات) ١٦
محقق الأستاذ/أجل محمد الجبالي

٢ - الإصابات في تغيير المصاحف . لاير حيدر (٨ مجلدات) ٣٠
محقق الأستاذ/أجل محمد الجبالي

٣ - الكامل في اللغة والأدب . للسيرد ١٦
محقق الأستاذ/أجل نير الفضل

٤ - ديوان ابن وهب ورسائله . إبراهيم

٥ - درة العروس في زعم الخروس الحريري . محقق الأستاذ/أجل نير الفضل

٦ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

٧ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

٨ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

٩ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

١٠ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

١١ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

١٢ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

١٣ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

١٤ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

١٥ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

١٦ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

١٧ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

١٨ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

١٩ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

٢٠ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

٢١ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

٢٢ - تاريخ الخلفاء . إبراهيم

من التراث القديم

١ - صاحب القراء مصعب بن عمير . للأستاذ/أجل السلام العشري ١٢٥٠

٢ - حجة الصالحات المصطلحات . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٢٥٠

٣ - نير وراس المسير بن هاني . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٢٥٠

٤ - الملاحح شهيد النصوص الإسلامي . للأستاذ/أجل عبد الباق سرور ١٥٠٠

٥ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

٦ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

٧ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

٨ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

٩ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

١٠ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

١١ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

١٢ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

١٣ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

١٤ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

١٥ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

١٦ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

١٧ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

١٨ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

١٩ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

٢٠ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

٢١ - حمود بن العاصي . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٤٠٠

من التراث القديم

١ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

٢ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

٣ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

٤ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

٥ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

٦ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

٧ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

٨ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

٩ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

١٠ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

١١ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

١٢ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

١٣ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

١٤ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

١٥ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

١٦ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

١٧ - الحياة الأدبية في عصر الحروب

من التراث القديم

١ - سماحة الإسلام . للأستاذ/أجل محمد الحوي ٢٥٠

٢ - دراسات إسلامية . للأستاذ/أجل حمود النوي انشال ١٢٥٠

٣ - مطلع التنوير في طوابع البيئة المحمدية . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٢٥٠

٤ - الإسلام ظهوره وانتشاره في العالم . للأستاذ/أجل عبد القادر ١٢٥٠

٥ - التصوف الإسلامي الخالص . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٢٥٠

٦ - ليل مكة . للأستاذ/أجل الجبالي وحيد ١٢٥٠

٧ - ليل مكة . للأستاذ/أجل الجبالي وحيد ١٢٥٠

٨ - ليل مكة . للأستاذ/أجل الجبالي وحيد ١٢٥٠

٩ - ليل مكة . للأستاذ/أجل الجبالي وحيد ١٢٥٠

١٠ - ليل مكة . للأستاذ/أجل الجبالي وحيد ١٢٥٠

١١ - ليل مكة . للأستاذ/أجل الجبالي وحيد ١٢٥٠

١٢ - ليل مكة . للأستاذ/أجل الجبالي وحيد ١٢٥٠

١٣ - ليل مكة . للأستاذ/أجل الجبالي وحيد ١٢٥٠

من التراث القديم

١ - حقائق الإيمان . للأستاذ/أجل أناتة ٧٥٠

٢ - حاجة في طين مشروح . للأستاذ/أجل سليم المصاوي ١ -

٣ - عروش من ذهب وعلم . للأستاذ/أجل أناتة ١٢٥٠

٤ - دعوى أروى لكم نصي . للأستاذ/أجل اسم نصاري -

٥ - سياسة في الرمان . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٥٠

٦ - سياسة في الرمان . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٥٠

٧ - سياسة في الرمان . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٥٠

٨ - سياسة في الرمان . للأستاذ/أجل حمود النقاد ١٥٠

لدار قائمة مطبوعات ترسل فور طلبها

تلفون ٩٠٨٨٩٥/٩٠٣٢٩٥/٩٠٩٨٢٧
تلفون ٩٢٨١٥ NAHDA UN
تلفون ٩٢٨١٥ NAHDA UN

١٨ شارع كامل صديق بالقاهرة

سجل تجاري ١٢٠٤٢٨
سجل مصدري ٢١٨٥
سجل نصاب ٢١



قراءة في

نقاد نجيب محفوظ ملاحظات أولسية

□ جابر عصفور

لا أظن أديبا عربيا - في عصرنا الحاضر - شغل عقلنا الأدبي مثلاً شغله نجيب محفوظ . إن عالمه القصص - بحسباته المتعددة ، وعلاقاته المعقدة ، ورموزه المرواغة - يثير جدلاً لا يفتقر ، وي طرح مشكلات لا تُحَدُّ ، ويغذي جهداً نقدياً لا يتوقف في الكشف عن عناصر هذا العالم . ويقدّر ما بطلّ هذا العالم حملاً للمعنى ، مؤثراً للدلالة ، فإنه يثير عمليات لا تتوقف في التحليل والتفسير والشرح . وقد تعارضت هذه العمليات أو تشابهت على المستوى الإجمالي ، وقد اختلفت أو تتفق من حيث الغاية أو المنظور ، لكنها مثل - في النهاية - وضعا معقدا من التفسير والشرح والتأويلات ، أعنى وضعا يتطوى على التعقد والتعرج والنهي ، مثلاً يتطوى على التضارب والتعارض والتناقض

مغموراً مغبوتاً مهملاً عامه حياته الأدبية دون سبب معلوم . ثم تصحب أمامه كل ميل المجد دفعة واحدة في السوابق الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أيضاً ، مثل نجيب محفوظ . وما عرفت كاتباً رضى عنه الجمهور والوسط واليسار ، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين ، مثل

لقد تحدث لويس عوض - ذات مرة - عن «كودس النقاد» الذي يطلق كلاً أصداً نجيب محفوظ عملاً جليلاً ، فتندفع أنهار الأحاديث والمقالات تترى في الصحف والمجلات ، وعلى موجات الإذاعة . وقال لويس عوض : «ما عرفت كاتباً من الكتاب ظل

يجب محفوظ : عجيب محفوظ قد عدا في بلادنا مؤسسة أدبية أو فنية مستقرة . تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التي تقرأ عنها ولعلك لا تعرف ما يجري بداخلها . وهي مع ذلك قائمة وشائعة ، وربما جاء الساج ، أو حتى « أ.م. » ليعفدوها فيما يتفقون من معالم ههنا الحديثة ، والأعرب من هذا أن هذه المؤسسة التي هي عجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي بحسب بل هي مؤسسة شعبية أيضا . يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار في القهوة وفي البيت وفي بودي المتأدين السطوة .^(١١) ولقد قال لوبس عوصي ما قال في مارس ١٩٦٢ ، أني مد حوالي عشر من عمدا . لماذا يمكن أن يقال بعد هذه سنوات ؟ إن الكتابة ظلت مستمرة ، وظل الإعجاب قائما . وإن راحهم هذا الإعجاب أصوات معارضة فقد تزايدت حدة الإعجاب معها وتكاثفت طوال هذه السنوات . وما عني - الآن - نجد أنمانا أكثر من اثني عشر كتابا مطبوعا باللغة العربية - وحدها - من عجيب محفوظ وحده ، ما هيكت عن عدد هائل من الكتب الأخرى التي تفرص لنقصة العربية ، أو الأدب العربي في عمومها ، كما نجد أكثر من عدد خاص بثلاث عالية الصوت واسعة الانتشار ، ومجموعة لا يسهان بها من رسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات ، ومقالات مساندة - لم تجمع في كتب - يصعب حصرها . (ولماذا لا تصيب ومجموعة من المسرحيات والتجزيات الإذاعية والتعبيرية المعدة عن روايات عجب محفوظ ، أو قصصه القصيرة ، تقدم أكثر من منظور في تفسير نفس الكتاب ، ما هيكت عن كتاب عن « عجيب محفوظ على الشاشة » ، وكتاب كامل لمس المؤلف - هاشم النحاس - عن « يوميات كليم » مأخوذ عن رواية « الفكرة الجديدة » . وإذا تجاوزنا ما هو مكتوب باللغة الأجنبية ، أو ما هو مترجم عنها - وما أكثره - بل ما أجدره باهتمام مستقل - وحصرنا اهتمامنا بما هو مكتوب بالعربية وحدها ، وجدنا - على المستوى الكلي والكلي معا - وضعا نقديا فريدا . لم يشكر مع قاص عربي في العصر الحديث

نرى هل يرجع هذا الوضع الفريد إلى لون من النظرة الواحدة التي لا ترى في الرواية سوى عجيب محفوظ ، وفي المسرح سوى توفيق الحكيم ، وفي القصة القصيرة سوى يوسف إدريس ؟ قد يكون هذا سببا ، لكنه سبب جري تماما ، فما كتب عن توفيق الحكيم ، أو عن يوسف إدريس ، أو عنها معا ، لا يصل إلى ما كتب عن عجيب محفوظ من حيث الكم أو الكيف . وقد يقال إن عالم عجيب محفوظ قد أصبح سهلا موطأ لأكتاب ، خاصة بعد كثرة ما كتب عنه ، وهو وضع يغري الكثيرين بالكتابة عنه ، ومواصلة السير في طريق مجهد . ولكن لماذا كثرت الكتابة عن عالم عجيب محفوظ أصلا ؟ وهل أصبح سهلا حقا ؟ إن كثرة الكتابة قد لا تزيد العامي وصوحا ، بل لعلها - على عكس ما يصور - تزيد الواضع عموصا ، ذلك لأن كل كتابة جديدة - وأعني كل « قراءة » جديدة حقا - بقدر ما تفك بعض معاني النص ونقص بعض مستويات لالتباس في شعراته ، تفتت الانتباه إلى معاني أخرى . وبومي - إلى التباسات مختلفة ، فتدفع إلى كتابة جديدة ، وعلى هو يظل معه عالم عجب محفوظ - برغم كثرة ما كتب عنه - في حاجة إلى مزيد من الكشف ، وبالتالي المزيد من الكتابات والقراءة . وقد يقال إن السبب في هذا الوضع الفريد الذي نخله عالم

عجب محفوظ يرجع إلى عمومها . ولكن ماذا عن شعر أدونيس مثلا ؟ أليس « مفرد نصيبه الجمع » أغمض من أشد قصص عجيب محفوظ عموصا ، أعني تلك القصص التي وصفت - ذات مرة - بأنها « أحاج وأعار » ؟ . فهل كتب عن « أدونيس » عشر ما كتب عن عجيب محفوظ ؟

وقد يقال إن عالم عجيب محفوظ عالم نال العلي في تعدد مستوياته وتعبير عاوره ، إذ يجمع بين القصص التاريخي والقصص الواقعي . وبصم الرمز الخولي الذي يتحلل النعمة السائلة لعمل واقعي مع الزمر الكلي الذي تعدد دلالاته عندما يسطر على بروايه - مقصود أو كبر من تصوير ، أو يتوحد دلالته فيصبح الرمز تحيلا حادسا Allegory يضاف إلى ذلك ما يقال من أن هذا العالم يصم بين جبهاته مختلف المدارس والانحازات ، من واقعية نقدية إلى واقعية وجودية إلى واقعية اشتراكية ، ناهيك عن الطبيعية والسريرية والعش . وكل ما شئت من أسماء وأوصاف . وكان العالم الروائي لعجيب محفوظ « منحرف » بكل ما عرفت القصة من مذاهب وانحازات ، و« معمل اختيار » لكل ما عرفت النقد من مذاهب وانحازات ، ابتداء من « التاريخية » ونهاية بـ « السيرة » .

وقد يقال - لو تجاوزنا هذا الجانب الشامل - إن أنطون عالم عجيب محفوظ يمثلون قطاعات المجتمع المصري وشخصياته - في تطورها وتغيرها - منذ ثورة ١٩١٩ حتى عصر الانفتاح ، وإن هؤلاء الأنجل يعكسون سعيها إلى الانفصال ، ورغبة في الخلاص من الماضي ، وإن احتجاجهم الحار للتحسين ، الحاد بلا هوادة في كثير من الأحيان ، إنما يعكس الجراءة في محاولة الوصول إلى الجذور . والإخلاص في الكشف عن السبب الحقيقي للأساة المجتمع المصري وكان هؤلاء الأبطال - عندما يجتمعون في عالم روائي واحد - يقدمون للمجتمع مرآة خلاقة ، فيري فيها المجتمع صورته الحقيقية ، فيري فيها « المستعمل الواحد وراء نماذج الحاضر المتغير والماضي المسرع إلى المجهول »^(١٢)

وقد يقال - كدع من التحصيل للتبرير السابق - بـ عدم عجب محفوظ يعكس الظروف المتنافسة والمتعددة . والتأثيرات الاجتماعية والتقاليد التاريخية ، التي ساهمت كلها في تحديد هوية بناء « لبرجورية الصغيرة »^(١٣) ، وصفت أزمة طلائعها في الانتشاء ، وبالتالي تبدد وتناقصها في حل قصص « الحرية » و « العدل » ، دون أن تتحلل هذه الطلائع من حلم « الثورة الأبدية » . وما أكثر الاستشهاد - في هذا المجال - بمباراة كمال عبد الجواد (السكرية) التي تقول : « أني أؤمن بالحياة وبالناس وأرى نفسي ملزما باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد الحق ، إذ الكووس عن ذلك حين وهروب » كما أني نفسي مرما بالثورة على مثلهم ما اعتدت أنها ماطل إذ الكووس عن ذلك حياة . وهذا هو معنى الثورة الأدبية . وما أكثر الوحيد بين كمال عبد الجواد وعجب محفوظ . وهو الوحيد ببعض - صراحة أو صمما - في الحديث عن عجب محفوظ ، ما عاود من فاق أقرانه « وعنا حقيقة الظروف الحصارية والتاريخية ، وطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية في المجتمع المصري »^(١٤)

وقد يقال - من حيث يحيد انشغاف الفكرى - إن عالم محب محفوظ ينطوى على « رؤية » وسطية - وعنى أمة وسط - وقد يقال - في هذا الاتجاه - إن عالمه ينطوى على « بؤسة » فكرية - يمكن أن نتحدث إليها كل طوائف الفكر المتصارعة في الوطن العربى - ومن الممكن في هذا الاتجاه - أن نستخرج ما يقوله « جعفر الراوى » في « قلب الليل » عن مشروعه الفكرى الذى يقوم على أسس ثلاثة - أساس فلسفى - ومذهب جماعى - وأسبغ فى الحكم - حيث يصح المشروع قاعدة بعدم سياسى - هو « بؤس الشريعة الإسلامية والتوراة العبرية والتوراة الشيعية » * . مثل هذا المشروع - لو كان حتما هو ما يشير إليه عالم نجيب محفوظ - قد يجعل من الكاتب الذى « رضى عنه النخب والوسط واليسار » ورضى عنه القدم والحديث ومن هم بين يمينه - كما يقول لويس عوض - « يعطى المشروع كل صانعة بعض ما سوى - فعربيا يقول العالم الرأى - والإصحاب به - نعلها توجهه - شيئا فشيئا - إلى موقفه » . على أن مثل هذا التبرير - لو صح - يصح مهادا للدواعى المتعارضة والمتصادمة وراء تدخل النقاد إلى عالم نجيب محفوظ - ويبرز محاولات بعضهم - المتكررة - في السيطرة على هذا العالم - أو انصافه في « أنظمة » أو « أنظمة » فكرية محددة - ورغم ما في هذا التبرير من بحر - برأى إلا أنه يحترق عالم نجيب محفوظ ويخوله إلى « وثيقة فكرية » من ناحية - ويثير السؤال عن صحة هذا الإعجاب المصحح عليه بين طوائف « اليمين والوسط واليسار » من ناحية أخرى

إن استجابات النقاد لعالم نجيب محفوظ استجابات بالغة التعاطف وقرب وصف إلى تشخيصها - الأولى - هو « القوضى كالتقى » يجمع فيها كل شيء - ويجوز فيها أى شيء - ويريد من حدة هذه « القوضى » أن استجابة الناقد الواحد لتراوح - غير مرة - بين تقييد لا يمتنعان - وما يمكن أن يعود إلى لويس عوض - مرة أخرى - لراه يقول - « نجيب محفوظ عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب - كلما قرأته غلا الدم في عروفي ووددت لو أنى أصكرك صكا شديدا - ونجيب محفوظ في الوقت نفسه هو عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب كلما قرأته عشت ربما بين أمجاد الإنسان - وقالت نفسى : ليس لي بعد هذا الفن - ولا مرتقى فوق هذه القمم الشاهقة » ^{١٢} . إن استجابة الناقد في هذا الساق - استجابة واضحة التناقض بين طرفيها - إذ تنطوى على لإعجاب والسلب معا - مثلا تنطوى على الإعجاب والمور -

نرى هل يرتفع نجيب محفوظ إلى مصاف الكتاب العظيم - عند لويس عوض - لأنه يشبع بعض تصورات الناقد القومية عن الفن - أو برضى مثلا للحمة المتميزة ^{١٣} وهل يستحق نجيب محفوظ فيستحق « الصلح » - وما أشمل الكلمة ! - لأنه أحل بهذه التصورات - وأحفظ لإشاعات التى تنوعها الناقد ؟ إن الأمر ممكن - ولكن الأكثر أهمية أن نلاحظ أن عدم الكاتب الواحد لا يتل - لدى الناقد الواحد - مثلاً متجانس لاستجابة محدده - بل مصدر واحد لاستجابات متناقضة - يحيط معها الناقد بين تقييدى - في تقييد لا يريم - أنه - في مستوى من مستواه - تتدرب « صابر » بين « إمام » و « كريمة » في « الطريق » - أو - في مستوى آخر - تتدرب « كمال عبد الحواد » بين

قريبه « أحمد شوكت » و « عبد المنعم شوكت » في « السكرية » - ولكن أيا كان هذا التدرب فهو مظهر مهم لا يهراق نقاد نجيب محفوظ في رحلة عنهم عن معنى لعالم نجيب محفوظ الرأى - أو معنى به - على السواء

إن « الطريق » إلى « عالم » نجيب محفوظ ليس واحدا في كل حال - ولا تظله - دائما - عبارات الإعجاب والود - فما أكثر المراك واللمحاح - وما أكثر النور من وعاء هذا الطريق - وما أكثر التشكيك في حدود الرحلة - بل لن يخلو الأمر من لسان تصب في غير موضع ومع ذلك فالطريق يعبر العابرين - ويتجذب - أكثر فأكثر - الباحثين عن المعنى - فتتحول وعورته إلى اختيار لابد منه للوصول إلى حقيقة هذا العالم المرواغ مرواغ حقيقة « رعبلاوى » و « الجلاوى » و « سيد الرحبى » - ولا عجب لو تدخل « المناخ السياسى » - في أثناء الرحلة - وساهم في توجيهها بالإيجاب مرة والسلب مرات - وطبيعى - ولأمر كذلك - أن يردحهم هذا الطريق إلى حقيقة عالم نجيب محفوظ - ويختلط به الخيال بالابل - فيجتمع الباحثون عن متعة الرحلة ذاتها مع الباحثين عن « رؤيا » تخلق بهم إلى المطلق المتعال في نهاية « الطريق » أو عن « رؤية » تفودهم إلى « موقف » من الحياة - أو المجتمع - أو الواقع - ومع ذلك كله - أو بسبب ذلك كله - لن ينجو الأمر - في هذا الطريق - من بعض الفصوليين وعشاق المرحام

لكن هذا المرحام كله لن يشكل - قط - « كورس » نادر - و عدما إلى تشيقات لويس عوض - إن « كورس النقد » - إن وجد أصلا - حصص لتوجيه مؤحد بحكم الأدب والإشاد - بتقدير عن « الكورس » أصوات متخاربة - وإن جد مثل هذا تعاوت عند نقد نجيب محفوظ - إن صوت محمد مندور - مثلا - لن يسبح مع صوت عبد العظيم أبس - وإن تحدث كلاهما عن « لبرجورية الصغيرة » أو « الرحاوى الصغيرة » فالتعاطف مائل في موقف مندور من هذه الظفة التى « تغمط بالكثير من أسنى لمصائل الإنسانية - التى يأتى في فنها تظنيس الأسرة والتصحبة في سبيلها » ^{١٤} - والريبة في التدرب والإيمان بمعب الدور القيادى مانلا في موقف عبد العظيم أبس وبندر ما يمتح مندور من مقولات جوستاف لانسون يمتح عبد العظيم أبس من مقولات مغابرة تحتلط فيها كريسفور كودويل بروحية جاردوى ^{١٥} - يضاف إلى ذلك أن صوت مندور لن يسبح - تمام - مع لويس عوض - وإن اقترب منه خوفا - وكلا الفصوليين لن يتوفق - سهوله - مع صوت جوى حتى الباحث عن الإنسان في المكان من وراء الأثر - والذى يحاول تفسير إحساسه بهذا الفنان الذى يكتشفه - ولن يسبح هذا الأصوات مع محمود أمين العالم (وما بعد لقاء بين د.حات صونه « في الثقافة المصرية » - ١٩٥٥ - وفي مقدمه « الأنهار » - أو « قصص واقعية » أو تدليل « أنوار من القصة المصرية » - ١٩٥٦ - وبين درحات نفس الصوت في « ملامات في عام نجيب محفوظ » - ١٩٧٠ - وما أبعد هذه الأصوات - محتمة - عن صوت سيد قطب (أول من كتب عن نجيب محفوظ - ولفظ إليه الأقطار - بل دخل بسب « كعاج طلبة » في معركة مع صلاح دهنى - في مجلة « الرسالة » - ١٤ ، ١٥ ، ١٩٤٦) - أو صوت أحمد عاس صالح (وثوابته

ومعتبرته لافتة فيه كتبه عن « لسررب » - في « الأدب المصري » -
 ١٩٥١ - وما كتبه عن نجيب محفوظ - عموما - في « الشعب » -
 ١٩٥٩ - (والكاتب ١٩٦٦) وما أبعد الفرق بين مفهوم أبور للمعديوي
 (نال من عزف نجيب محفوظ تعريفا لافتا) عن « الأدباء النصفي »
 ومفهوم رشاد شدي عن « المعادل الموضوعي » وما أبعد رشاد رشدي -
 بدو - عن نظيمه الريات - (ومن مفارقات اللافتة أن ترجم الثانية
 أبور مجموعته متكاملة إلى التعريب لثابت س - إبيوت - لكنها تنس
 معولات بوكش في تحليل بين لا يكف الأول عن الحدث عن
 « المعادل الموضوعي » لكنه يساهم عند التطبيق - ومن الممكن أن
 نصيب إلى هذه الأسماء أسماء أخرى لنقاد في مصر ، لكن الأسماء بالغة
 الكثرة . بحيث يحيل للمرء معها أنه لم يوجد ناقد لم يكتب عن نجيب
 محفوظ في مصر^(١) . وإذا وسعنا الدائرة لتشمل الوطن العربي رادت
 لأصوات تدمر ، واحتق « الكورس » ، غاما - ونحول « الطريق » إلى
 عام جيب محفوظ كما تحول الكائنات فيصبح « حكاية ملا بداية ولا
 نهاية » - ويواجه - به-نصار - هذا الوصف المعقد من التفسير والشرح
 ولتأويلات ، وهو وصح يتطوى - كما أشرت - على مفارقات لافتة منذ
 ابدية . فينقسم بالتعدد والتشعب والمعنى ، مثلما ينقسم بالتضارب والتعارض
 والتناقض

- ٢ -

ومها يكن من أمر هذا الوصف المعقد فإنه يقدم « حالة نموذجية »
 ندرس « المربوطات الأدبية » ، مثلما يقدم مادة غنية للتأويل والتجاذب بين
 الدرس النقدي ، وأعلى ما يطلق عليه اسم « نقد النقد » كتحليل أو
 ينطق عليه اسم « ما بعد النقد » حينما آخر

وإذا كانت « المربوطات » ترادف - في عمومها - « نظرية
 لقواعد التي تحكم التأويل » فتحكم تفسير نص بعينه من النصوص ،
 أو مجموعة من العلامات يمكن النظر إليها باعتبارها نصا^(٢) فإن
 « المربوطات الأدبية » هي نظرية القواعد التي تحكم عملية فك شفرة
 نص الأدبي ، باعتبارها عملية تبدأ من المعنى الظاهر للنص (أو
 « المعنى الأول » - بلغة عبد القاهر الجرجاني) لتنتهي إلى المعنى الباطن
 (أو الكامن ، أو النصي ، أو « المعنى الثاني » - بلغة عبد القاهر
 الجرجاني أيضا) أو باعتبارها - في فهم آخر لها - عملية تحليل
 المستويات المتصارعة في « النص الأدبي » ، بهدف الوصول إلى
 « النظام » الذي يحكم بيته ، بما يعنى - بالضرورة - إلى مآلته
 لوسائل الإجرائية للتحليل ، وما يصحبها من معولات معبره أو
 شارحة ، وما يوجهها من مهام فنية ، لدى الناقد ، وعن « النص
 مقروء » وعلاجه بالتأويل « النقدي » .

أما « نقد النقد » أو « ما بعد النقد »^(٣) Meta-criticism إذا
 شك لدقة - فإنه متصل بالمربوطات ، وإن تميز عنها ، إذ أنه بمثابة
 دائرة المراجعة في الشط المرابط بالأدب ، وإذا كان هذا الشط يقوم -
 في حابه الأول - على العمل الأدبي ، باعتباره « حولا » بشر أو لا
 بشر - إلى الواقع الفعلي ، ويقولون - أو لا يقول - شتا عنه ، فإن هذا
 الشط يكمله - في جانبه الثاني - قول الناقد (المعاد) الذي يشير إلى

العمل الأدبي مباشرة ، ونصير « أقول » عنه - ونتمه هذا الشط
 من ناحية ثالثة - « ما بعد النقد » ، وهو عو حرجي نقد - بدو
 حول مراجعة « القول النقدي » ذاته ، ومحصه - وعنى مرجعه
 مصطلحات النقد ، ونشبه المنطقية ، ومبادئه الأساسية ومفاهيمه
 التصيرية ، وأدواته الإجرائية

إن نقد نجيب محفوظ - من حيث تقده وتضاربه - يطرح حالة
 نموذجية للدراسة المربوطية والمراجعات ما بعد النقد . ذلك لأنه نقد
 يتطوى على صراع واضح بين التفسير والتأويلات من ناحية ، فبشر
 مشكل القواعد التي تحكم تفسير نصوص نجيب محفوظ وتوجه
 تأويلاتها ، كما أنه نقد يتطوى على تضارب لافت في « الأقوال » من
 ناحية ثانية ، فيدفع إلى مراجعة هذه الأقوال ، واختبار سلامة
 توصيلها

لنقل - لمزيد من التوضيح - إن نصوص نجيب محفوظ (أعماله
 القصصية) تقول - بطريقة الخاصة - شيئا ما عن عالم ما - نصدر عنه
 لنعود إليه - عندئذ يأتي الناقد ليتحدث عن هذه النصوص وشكل
 عنها ، أي « يقول » شيئا عن « قولها » ، وقد يرددها ناقد إلى عام بعينه ،
 ويردها نال إلى عالم محاور ، ويتعالى بها نال عن أي عام - فيعنفها عن
 ذاتها . نال أي إشارة بها إلى خارجها كل هؤلاء سدد - في أساية -
 يقولون لشيء عن « قول » هذه النصوص . فلغايرة بينهم مغايرة بين
 « أقوال » متعددة عن « قول » واحد ، وما دنا دخلنا في إطار لغوية
 والتعدد فقد دخلنا في إطار التناظر بين « أقوال » عن نص القول ، مما
 يستلزم المراجعة

والمراجعة - هنا - تقوم - في جانب منها - على التأمل الذي قد
 يكشف أنظمة تحبه تحول هذا التناظر ، الذي قد يتأني على الفهم ، إلى
 شيء قابل للفهم . والمراجعة - هنا - تقوم - في جانب آخر - على تأمل
 علاقات كل نظام على حدة ، واكتشاف عناصره ، مثلما تقوم على تأمل
 تقاربه أو تباعده عن غيره من الأنظمة . وتقوم المراجعة - في جانب
 ثالث - على مدى ملاحظة قرب هذه الأنظمة التي تنس إليها الأقوال
 النقدية أو بعدها عن نصوص نجيب محفوظ ذاتها ، ولكن هذه المراجعة
 الأخيرة لا يمكن أن تتم إلا إذا تعاملنا مع نصوص نجيب محفوظ نفسها
 باعتبارها نظاما آخر مستقلا عن الأنظمة النقدية ، وقد تلمح هذه
 المراجعة - منذ الوهلة الأولى - أن الكلمة الواحدة في القول النقدي -
 وأقصد المصطلح - تعني دلائل مختلفة تماما ، بحيث لا يمكن فهم أي
 منها في ذاتها دون ردها إلى سياقها ، وبالتالي ملاحظة أن لكلمة
 الواحدة - أو المصطلح الواحد - يمكن أن تتحول إلى عنصرين
 متضادين من عناصر نظامين مختلفين .

قد يأتي ناقد - مثل إدوار الجراط - وحدثنا قائلا : « في نجيب
 محفوظ ليس أساسا بالنص الواقعي » وإن شخصياته - وخاصة الأعداء
 والآباء والأمهات - هي « أعماط رئيسية ثالثة من الأعماط الإنسانية
 الكبرى » ، لأنها « تتجاوز كل مدارات الواقع »^(٤) وقد يؤكد لنا
 ناقد آخر - مثل محمود أمين العالم - أن في نجيب محفوظ - على العكس
 من ذلك - مشدود إلى هذه المدارات الواقعية أكثر مما تصور . وإن

شخصياته تمثل «الأعاط الاجتماعية الناضجة» (١٣) ، حيث تخرج
السيات النفسية الفردية بعمليات التطور الاجتماعي والعكسي عند
حد أقصى إزاء وضع من التعارض في «الأقوال» النقدية عن نفس
«القول» الأدبي ، وعليها أن تأمل - أولاً - للمصطلح ، حيث نلاحظ أن
كلا الناقلين يستخدم «النقط» ليدل به على شيء مغاير للآخر تماماً
(ومن المهم أن نلاحظ أن كليهما يستخدم نفس المصطلح مقروناً بـ
«النقطة» باعتبارهما مترادفين في غير مرة)

إن «النقط» - عند محمود أمين العالم - يرجعنا إلى مفهوم ال-
Type وهو مفهوم تأسيسي في سياق النقد «الواقعي» (١٤) على عكس
ما يدل عليه مفهوم النقط عند - إدوار الخراط - الذي يتحول إلى مفهوم
تأسيسي «معارض» في سياق النقد «الأسطوري» . حيث يلعب المصطلح
Archetype دوراً بالغ الأهمية ، مما يتعلق بمعنى هذا النقد وراء
تحليلات متعبرة تصور إنسانية كلية ، هي أقرب إلى الرموز المتطورة في
اللاشعور الشري الحمسي (١٥) ومن الممكن أن نرد الصراع لدى
ينظري عليه التعارض بين الدلالات المتعارفتين ، في داخل نفس
المصطلح ، إلى الصراع الذي يشأ بين النظامين اللذين يؤدي المصطلح
في كل منهما دوراً مغايراً . ومن الممكن أن نرد هذا التعارض - إذا شئت
التبسيط الساذج - إلى عدم دقة استخدام المصطلح ، فنقول إن الناقلين
يترجمان كلمتين أجبيتين بكلمة واحدة لسوء الحظ . لكننا - في الحديث -
نترك الحاحاً إلى وجود دائرة للمراجعة ، نفتقدها في نشاطنا النقدي ،
وهي دائرة ما بعد النقد والمربوطة على السواء

(إذا تجاوزنا «المصطلح» إلى الحكم القيمي الموجب لدى ينظري
عليه تحقق «النقط» بدلالاته المتعارفتين عند نجيب محفوظ كص ،
أمكن لنا أن نطرح مجموعة من الأسئلة عن الكيفية التي تجاور بها من
نجيب محفوظ - عند إدوار الخراط - «مدارات الواقع» ، وعن لكيفية
التي تنصق بها نفس النص - عند العالم - بهذه المدارات ، وبالتالي عن
إيجاب القيمة في الحالة الأولى وإيجابها - في نفس الوقت - في الحالة
الثانية . (ولاشك أن انقلاب وجهي التصور القيمي للمصطلح سيؤدي
إلى نوع القيمة ذاتها عند كلا الناقلين ، بمعنى أن محمود العالم المتمسك
بمقولات علم الجمال الماركسي ، لن يقللها يتباعد عن مدارات الواقع
ليعرض في «مور اللاشعور الحمسي الشعائرية» ، فذلك «الغريب» للواقع
و«الاعتداء» عن «الواقعية» . كما أن إدوار الخراط سوف ينظر شديداً -
لو صبح مهمل له كناقده - إلى أي من ينصق بالواقع ، دون أن يشع -
عنده - الترق إلى «الليتوانية»)

إن مثل هذه الأسئلة تقودنا - بداية - إلى العناصر المكونة لنظامين
مغايرين للأقوال النقدية عند كلا الناقلين ، فتمتص السبيل - أمامنا -
إلى اختيار هذين النظامين في مستوياتها التطبيقية ، كما يجب مراجع
الشواهد التي دعم بها كلا الناقلين الحركة للتعاكس لنفس النص حول
«مدارات الواقع» . ونقدر ما تعرض - في هذا المجال - لسلامة أبناء
المنطق لمادى الناقلين بمنبر تماسك هذه المادى من حيث قدرتها على
التجاس في نظام يمس كل العناصر - أو أغلب العناصر - في نصوص
نجيب محفوظ . وهكذا نحضر مفهوم إدوار الخراط عن «النقط» الذي
يحمل بعض مقولات يوحى وفريير ونورثروب فرائى ، ونحضر مفهوم



محمود العالم عن الخط الذي تراكب فيه أفكار تبدأ من إنجلترا لتنتهي
 بجورج بوكاش عن «الانعكاس» ، وذلك لتري إلى أي مدى أحكم
 مفهوم عند كل منهما إحصائيا يصلح معه لأن يكون أداة نقدية حاسمة .
 وعندئذ يطرح أسئلة أخرى من قبيل : هل يصلح الخط كأداة نقدية
 عامة ، أم يقتصر بحدسه على بعض الأعمال دون بعضها ؟ ولماذا يكون
 وجود «الخط» - أصلا - سببا في الحكم بالقيمة ؟ وهل يقتصر الأمر -
 عندئذ - على الخط وحده أم لابد أن تتحقق معه العناصر الأخرى المكونة
 لنظام النقد ؟ ونعكس أن نصيب أسئلة أخرى عن العلة التي جعلت إدوار
 الخراط يدرك - في نفس القول - شيئا مغايراً لما أدركه محمود العالم ؟
 وإذا كان كلاهما يعول على النقد الأوربي ، فلماذا يختار العالم - أساسا -
 معاهيم instead «الواقعي» ويختار إدوار الخراط معاهيم النقد
 «الأسطوري» ؟ هل يرجع الأمر إلى اختلاف المزاج ، أو التكبر
 ، النفاق ، أو المسطور الاجتماعي ، وبالتالي الوضع وللوقت الطبقين عند
 الناقدين ؟ وإذا تركنا الناقدين وعدنا إلى علاقة «أقوالهما» بنصوص نجيب
 محفوظ نفسها ، فمن الممكن أن نتساءل : هل يرتد التعارض المكاس
 بين طرفي الخط - كمصدر تكويني - إلى نظامي الناقدين أم أن نظام القول
 الأدبي نفسه - بنصوص نجيب محفوظ - هو الذي يعزى مثل هذا
 التعارض في القول النقدي ويشجع عليه ؟ ومع ذلك فأى القولين
 ينقذين أقرب إلى القول الأدبي أو النص ؟

- ٣ -

وإذا تجررنا هذا كله إلى ملاحظة أن «قول» إدوار الخراط بعد
 صوتا خافتا ، شبه متوحد ، في السبيلات ، فإننا لابد أن نتساءل عن
 المبرر الذي جعل صوت «القول» - عند إدوار - دعم تطوره له
 وإدخله عليه (ولندكر - مثلاً - دراسة اللافتة بين «سماوراء»
 الواقعية» - في أعمال يحيى الطاهر عبد الله - يطفوسها الأسطورية
 وعمود الحد النقضي والموت المتجسد أنثروبومورفيا) يأخذ هذا الصدى
 لحادث والموت ، وعندئذ نجد أنفسنا على حافة صراع الأيديولوجيات -
 بأكثر إشكالية عمق وتنصحا في نفس الوقت - الذي ينعكس على صراع
 «الأقوال النقدية» حول «الأقوال الأدبية» ؟ بل يتجاوز صراع
 «الأقوال النقدية» - بما يمكنه - مع الصراع الداني بين المستويات
 الدخيلة للأقوال الأدبية ، أي نصوص نجيب محفوظ ، إذ لاشك في
 أن هذه النصوص ليست وحيدة المستوى ، أو ساكنة العلاقات ، بل
 هي أعمال تتعدد محاورها وتتصارع مستوياتها .

ولا شك أن الكثير من مثل هذه الأسئلة بطرحه الناقد على نفسه -
 صحت أو صراحة - قبل أن يلقى بأقواله حول العمل الأدبي . ولكن مادام
 هذا الناقد قد أتى أقواله - ومادامت أقواله - من حيث علاقاتها بغيرها -
 تتعارض وتتصاد وتتناقض ، مثلاً تتحاو وتتناقض بل تتداخل ، فإنها
 لابد أن تفتحص ، ولابد أن تُراجع

ولي نجد - حالة - أكثر إلحاحاً على المراجعة من أقوال التعاد حول
 نجيب محفوظ . ذلك لأنه ما من مرة أصدر هذا الروائي عملاً من
 الأعمال إلا وبألت الدراسات والتعليقات ، وبما من مرة خلق هذا
 الروائي ومرا - إلا وبعثت التعاسير والتأويلات ، وعلى نحو يتحول معه
 العمل والرمز إلى ساحة يتنازعها نقد ، تشبه - في غير حالة - بإحوة
 أعداء - وليست مهمه من يقوم بهذه المراجعة سهلة ؟ إذ لا ينبغي أن

تقتصر دور «الأب ياناروس» - في رواية «الإخوة الأعداء»
 لكازنتاراكيس - فيطول التوفيق بين «ماركس» و«المسيح» ومن
 الأفضل له أن لا يرتدى ثياب القصاص ، ليدرس هذا أو يرى ذلك إن
 عليه - أساسا - أن يكشف «عناصر تكوينية» تصنع علاقاتها «أنظمة»
 لهذه «القضايا» البادية في دكان الأقرب لنقدية (دون حلت هذه
 المراجعة من التصريح بموقف فإنها لابد أن تطوى - هذه - على موقف
 مما تراجع ، وإلا تهاوت المراجعة نفسها تحت أوهام وصية حاضرة ، أو
 بحرية رائحة) . وأيا كانت نتيجة هذه المراجعة - وأنا أطرح هذا
 ملاحظات أولية تمهد لها محاسب - فإنها لابد أن تعيد - في نظم
 عمليات قراءة النص الأدبي ، كما لابد أن تلفتنا إلى أهمية البحث عن
 معايير حاسمة في احتراز سلامة التفسير ، ونعاسك التأويل ، ومعقولة
 الشرح . (ناهيك عن تحديد الفروق الحاسمة بين المصطلحات وتقليص
 حوصها الظاهرة) . وبغض ما تعيد هذه المراجعة في تعميق عمليات
 القراءة وتطويرها فإنها ستكشف - من خلال حالة تجريبية محددة - عن
 الأنظمة المتصارعة ، التي بشكل جماعها ما يسمى «لقد العربي»
 المعاصر ، مثلاً تكشف عن «المدارات الأساسية» التي يتحرك حولها
 الناقد العربي للمعاصر ، فتحكم «أقواله» ، وتوجه تعاسيره لقول
 الأدبي ، فتحكم بشكل غير راجع في تأويله للنص الأدبي .

لنقل إن عالم نجيب محفوظ يتكون - على المستوى التحريبي - من
 مجموعة من النصوص ، هي - في النهاية - كتاباته الروائية أو مجموعاته
 القصصية . وبها تعددت هذه النصوص فإنها تشكل سياقاً دالاً .
 نصه مجموعة من العلاقات بين عناصر تكوينية ، تتداخل النصوص
 جميعاً ، إلى درجة تجعل منها نصاً واحداً كلياً ، ينتمى بنوع من الانتماء
 الداني ، لا يتعارض مع التنوع الذي يمثله تعدد مستويات النصوص
 الحزبية ذاتها . ولا ينفي هذا الانتماء الداني لشكالات الصراع بين العناصر
 المكونة للسياق الداني في كليته ، ولا يتناقض - في النهاية - مع التجليات
 الظاهرة للنصوص الحزبية ذاتها

ولاشك - من هذا المنظور - أن «النص والكلام» تتحاو مع
 «الكرك» مثلاً يتحاو كلاهما مع «القاهرة الجديدة» أو «عش
 الأندلس» ، بل يتدرج الجميع في شبكة واحدة من العلاقات تصل ما
 بين هذه النصوص ونصوص أخرى غيرها ، مثل «لثالية» أو «كصاح
 طيبة» أو «أولاد حارتنا» . إن العارف بين هذه النصوص ليس «عريف
 الحدري الذي يقلنا من «كلية منتظمة» ذات إلى «كلية» أخرى ينطوي
 على انتماء مناصر ، وإنما العارف بين تجليات متعددة لنفس نكته .
 التي تحرك عناصرها داخل «نظام» واحد . لا يقتضي على الكلية
 المتميزة لكل الأعمال وإذا أردنا تشبيهاً بستمده من بعض بحارات
 النحو المعاصر قلنا إن النصوص الأدبية المتعددة لنجيب محفوظ إنما
 هي أسية سطحية ترتد إلى بنية عميقة واحدة تحكمها ، فتجمل من
 النصوص الحزبية نصاً واحداً ، ينطوي على نظام منتظم ذاتياً

ويشعر بعض نقاد نجيب محفوظ بوجود مثل هذا «الانتماء»
 فيطلقون على ما يشعرون به أسماء متعددة ، من مثل «رؤية نجيب

محفوظ « أو رؤيا نجيب محفوظ » . مثلاً يطلقون عليه « عالم نجيب محفوظ » أو « العالم الروائي » ، أو أي اسم آخر . وقد يعرف بعضهم التسمية بصفات إيجابية أو سلبية . وقد يوغل بعضهم في لغة الاستعارة والتشبيه فيحدث عن « المهار الفنى » ، أو عن « وحدة الإيقاع » ، و عن « الملامح الأساسية » ، أو « الهياكل الثابتة » . ولكن أياً كانت النسبة - أو الصفة - أو الاستعارة والتشبيه - فإنها توحى بإدراك نوع من « النظام الدائى » هو علة لكليةصوص نجيب محفوظ أو بينا السحنة . بل إن سماتهم المتكررة - في هذا المجال - التى تعمل على مجالات متنوعة (المهارة - واللمح - والرسم - والموسيقى - والشعر) ليست سوى محاولة لا تقتصر هذا « النظام » الماروغ من وراء سطح صصوص المتنوعة . وبذلك يتجاوب « المهار » - دلاليًا - مع « وحدة الإيقاع » . يؤكد كلاهما « ملامح أساسية » و « هياكل ثابتة » . هى بمثابة عناصر تكوينية لكل يتكون من علاقات . هذا « الكل » هو « العالم الروائي » ، أو ما يطوى عليه هذا « العالم » من « رؤية » و « رؤيا » . ورغم أن الفارق بين الكلمتين الأخيرتين قارق في تصور العباد لطبيعة العناصر التى يتكون من علاقاتها « عالم نجيب محفوظ » - (بد « الرؤية » تفردنا إلى « الواقع » ونصننا على صفات « الواقعية » على حرم ما تنجس - مثلاً - في كتاب عبد المحسن بدر « نجيب محفوظ : الرؤية والأداة » . أما « الرؤيا » فتفردنا إلى « الرمز » ونصننا في « حضرة المطلق » على حرم ما يفسره - مثلاً - جورج طرابيشي في كتابه « الله في رحلة نجيب محفوظ (الرؤية) » - إلا أن كتابنا « الكليتين (رؤية / الرؤيا) نبينا بإدراك « عالم موحد » وتشعير « بوجود نظام » به عن نحر من الأضواء .

وقد نسب نسمع من يعرف « عالم نجيب محفوظ الروائي عالم قائم بذاته يكاد أن يكون معادلاً لجميع الخارحي . تربط عناصره رياضيًا سببًا . ويستمد كل عنصر قيمته السبية من علاقته بالأجزاء الأخرى . وتنتج ثمراته الحايية ، وأرقته الخلقية بشارحه الرئيسى . فكل واقع متعلقة في إطار ثابت يحدد لكل واقعة ورجها الخاص . وقد تساوى فيه إحدى الثروات الشخصية ومعاهدة سياسية ، فكل الأشياء الخبيصة ما قد اندمجت في شبكة من الدلالات الفكرية ولا تعديلات المحاضرة^(١٦) . كما نسمع من يقول : « إن الملامح الأساسية لعالم نجيب محفوظ قد اكتملت ليس هذا حكمًا عليه بالحمود . لا . لما أشد تنوع هذا العالم ، وما أشد خصوصته ، وما أعمق تجده المتصل . ولكنه - في الحقيقة - عالم محانس . منذ أول صفة في أول عمل . حتى آخر أعماله التى لم تنشر بعد . بل - في تقديرى - لم يكتب بعد . هذا محاور ونوات وهياكل أساسية . يتجرا بها هذا العالم مني تجدد ، وعت . ويطور . وتعمقت فكرًا أو مهبًا أو أسوي . هى تختص رؤيا أساسية وحدة واحدة ، متكاملة . عم بطور متصل ما أبدته حتى تلك الداهة التى ستطرها سنوات عديده مدده من الأبداع العميق المسج^(١٧) .

ولو تجاوزنا سطح الاستعارة أو التشبيهات التثابرة في كلا القولين لسائقين (المعمرات الحايية) لأرقه الخلقية ، أول صفة . هياكل

تختص . الح) إلى الواة الدلالة التى يجذب كل هذه شسيت والاستعارات ، وحدنا انفسنا قرب « النظام » الذى أحدث فيه ، وإن لم يعد إليها تمامًا . وقد سطوى القول الأول على صفة تقيم باطنة ، تسرب كنمة تحتة للحمل ، فتقر « للعالم الروائي » بصفات سبه (الشكلية الصارمة التى تھصى إلى الآلية .. الح) وقد سطوى انقوب الثانى على صفة تقيم طاهرة ، يجرها - أحيانًا - اصعاع الاصطع (١٨) أشد (وما أعس) لتقر « العالم الروائي » بصفات إيجابية (الوحدة والتنوع) . ولكن كلا القولين يؤكد « انتظاما ذاتيا » ما لعالم نجيب محفوظ . وهو « انتظام » قريب من ذلك الذى يلفنا إليه قوب لاث عم تطرحه صصوص نجيب محفوظ من « رؤية متكاملة للحياة الإنسانية » سائل - في داخل تلاحمها - « العناصر الثثة وتنوعها^(١٩) .

إن مثل هذه الأقوال تقرنا من المهمة الأولى التى يجب أن تداط ناقد نجيب محفوظ . وهى النظر إلى صصوص القاص باعتبارها كلاً واحداً . يحكمه نظام محدد ، له عناصره التكوينية ، ومحدوره المتعددة ، ومستوياته التنصارية ، التى تجانس ما بين محاور عانه ، وتدعم ما بين مستويات رؤيته . وإدراك الناقد لهذا الأمر ليس سوى إدراكه ابتدأ القديم الحديد ، ذلك المبدأ الذى يرد القيمه الإسميية (الحايية) إلى « الوحدة الكامنة في السرح » (وليس من الصعب أن نسمح تخيمات متعارفة لمفهوم الكلية Totality في الأقوال الثلاثة لسابقة) ولكن الوحدة - بهذا المعنى - ليست وحدة الأجزاء المتجاورة مكيا ، أو الأجزاء المتعاقبة رباً . أو الصصوص المتراكمة طاهرياً ، ولكنها « الوحدة » التى تفردنا الرعى بها إلى « النظام » الذى يكس وراء كل صصوص نجيب محفوظ . محدرك العباد من السطح الظھر للركام إلى الأساس الكامن بوحدة . دون أن يلهنا التنوع منتهى إلى التدرج ، ودون أن يصرف التعاقب من غير منتهى إلى التفتت ، بل تدرك التنوع في علاقته التى تفردنا إلى « وحدة حية » لنظام يتصف بالتوتر وليس بالحمود ، فلا يصبح « الوحدة » مجموع الأجزاء بل محصلة العلاقات ، بين عناصر لص الواحد من ناحية ، وبينها وبين عناصر بقية الصصوص من ناحية أخرى .

ولكن المشكلة أن ناقد نجيب محفوظ - في الأغلب - يتجاهد عن مهمته الأولى أكثر مما يقرب منها . ومن لسهل أن نلاحظ أن تعاض هذا « سافد مع الصصوص » إنما هو تعامل يفرص على الصصوص « الاستحادة إلى نظرة حرة من ناحية ، و « رعية - بالمعنى الصيق - نظورية من ناحية ثانية ، فتجراً هذه الصصوص مرة ، وتتجاوز تعاقباً مرة ثانية ، دون أن تتظم في نظام موحد لا تغيب عن آيته أبعاد التعاقب صان .

وأسط أشكال هذه النظرة الحرة . وإن كان سطوى على نفس المدخل الخطر ، هو افتراض مرحلتين متعايرتين تماماً في العال مرتب بها صصوص نجيب محفوظ . وقد يطلق على هاتين المرحلتين « الواقعية » و « الواقعية الحديثة » . أو يطلق عليهما « الاستاتيكية » و « الدينامكية » والمحمود - على هذا النحو - سطوى على نوع من السبب « تعاد معرفية متعده على مستوى التعاقب . وحول مرحى من « سطر إن قصه ، والتسليم القصصى تنوال أنظمه أهيه على محور المحور . وليس يصارع مستويات آية على محور التصاد

وتضع القصة - على هذا النحو الخادم الفصل بين المستويات والمخاور الآتية نفس النظام - مجموعة من روايات نجيب محفوظ (مثل « القاهرة الجديدة » و « حزن الخليل » و « بداية وهامة » و « الثلاثية ») في جزيرة - معزلة ، تقابلها جزيرة أخرى مخالفة لها في طبيعة التركيب الجغرافي والبشري ، تحوى روايات أخرى (مثل : « اللص » و « الكلاب » ، و « الطريق » ، و « الشحاد » .. الخ .) وليس هناك معبر واضح يصل ما بين الجزيرتين من داخلها . ولا بأس - مع هذه النظرة - بوصفها بالجزيرة الأولى مرتبة - مهندسة - مسممة - يتظم كل شيء فيها انعدام أصداف الأيائل - ويقوم كل شيء فيها على التسجيل والوصف والرمز لسرد - بل إن حركة الزمن فيها أشبه بحركة أرواح « النيحة » تسقط ورقة إثر ورقة ، كساعة تعقب أخرى . وتسكن الجزيرة « كائنات جامدة » .. باردة توحي لنا بأنها نكرو الانفعال « أما الجزيرة الثانية فإشارة بالحركة والصف ، تنفجر فيها براكين الأعماق . وتتداخل فيها الأزمنة ولأمكنة ، ونفطها كائنات نارية ، لعنا مكثمة « فواء كل كلمة من الكمثرى أكثر من معنى محتمل » - كما يقول نجيب حتى . ولا بأس لو كرر بآخر - هو رجاء الفاش - نفس الصيغة - مستندا إلى الفنان ولذلك الكبير ستيان زهاجج - « فحدثنا عن كائنات الجزيرة الأولى - الاستاتيكية - التي لمخرج « حسب النظم الطبيعية لحركتها » . « دون صجلة » ، وعن فاطمة الجزيرة الثانية - الديناميكية - « الذين يظننون « وهم يصيرون ويرهقون ، تشمل فيهم النيران ، في أحلقتهم » . « هم شهداء ومتهورون »

وإذا كان سكان الجزيرة الأولى لنجيب محفوظ يذكروننا بشخصيات تولستوى فإن سكان الجزيرة الثانية يذكروننا بشخصيات دستوفسكى ، لو صدقنا رجاء الفاش . ولماذا لانصدقه ونعجب حتى يقول : « إن الفنانين ينقسمون من حيث الزواج - فيما أروع - إلى عطلين رئيسيين نجدهما في جميع المذاهب : النمط الديناميكي الذى تمكس أعماله وهيج معركة ، والنمط الاستاتيكي الناجي من خوض المعارك ، عدته التأمل بلا أعمال أو ثورة ، فهو يضع حجرا على حجر بصير ، كأنه مهندس معمارى - ونجيب محفوظ - حفظه الله لنا - أصلح شاهد على لفرق بين خصائص العطلين . نحن نجد الاتيين هذه ، وهو في العطلين قد بلغ حد الكمال في التعبير الفني . » (٢٠)

ولكن لو صدقنا نجيب حتى - أو رجاء الفاش - انقسمت أعمال نجيب محفوظ قصة حادة ، وتراكمت نصوصه في مجموعتين تشكلان جزيرتين معزولتين من ناحية ، ووصفين متعاقبين من ناحية ثانية ، ومراجعي متناقضين لنجيب محفوظ الشخص من ناحية ثالثة . فنحول نجيب محفوظ إلى « دكتور جيكل » و « مستر هايد » ، ولكن مع فارق مهم مؤداه أن دكتور جيكل يوحد - أولا - باستاتيكيته التي يعيش بها ردا من الزمن ، ثم يموت ليعث - بدلا منه - مستر هايد ، ديناميته ، أو « سوطه الذى يسطو به شخصياته » لو استخدمنا تشبها رجاء النقاش

صحيح أن المقارنة بين « الاستاتيكية » و « الديناميكية » طريقة ودكية ، وهى ترجع - كمدخل نقدي - إلى التصاد الرمزى الذى

يلخص به بعض النقاد اختلاف « أمركة » لأدب . وكتبيا - « اليهودية » التى تتعارض - كما دج أولية - معارض « أبوللو » - مثلا - مع « فيثوس » ، أى معارض برود العقل مع توهج العواطف . وتعارض الضوح (الشمس) مع العموض (القمر) ولكن مثل هذه التصنيفات الزمرية - رغم طرافتها - « قسرف في التجريد والتصنيف إلى الدرجة التى تمنعها من أن تقدم فائدة حقيقية لدارسة أسلوب بعينه أو كاتب بعينه » (٢١) يضاف إلى ذلك أن هذه الثنائية اليهودية المتعارضة - لو عدنا إلى تحليلاتها في نصوص نجيب محفوظ - هى ثنائية حصره ، لأنها توهمنا - كما هى عليه عند نجيب حتى ورجاء النقاش - بتعاقب حاد في رؤية الكاتب لعالمه من ناحية ، وكأنه تعاقب من رؤية إلى بقيتها ، وتلهيتا عن تتبع الصراع الآلى بين مستويات العالم الروائى بالانصراف على تعقب المعابرة الظاهرية المتعاقبة - بحسب - من ناحية ثانية ، وتصرف عن النص الروائى إلى مراجع صاحبه من ناحية ثالثة ، وتلفتنا إلى اختلاف مجموعات النصوص أكثر من تشابهها من ناحية رابعة . واستيحة ابتالة هى تعريف النص بدل تحقيق إمكانياته . ونجربة العالم الروائى بدل المحافظة على وحدته .

وقد نعلم بوجود تحول يحدث في نصوص نجيب محفوظ ، يستغل من « استاتيكية » إلى « ديناميكية » - إذا شئت « لبقاء » على مصطلحي نجيب حتى ولكن هذا التحول بمثابة تعبيرات داخلية تحدث داخل نظام واحد من ناحية ، وبمخاتة صراع بين مستويات متعددة على محاور أفقية ورأسية ، مترامة ومتعاقبة ، في النص الواحد والنصوص المتعددة في نفس الوقت . ومن هنا يمكن أن نلاحظ هذا الصراع وهذه التعبيرات في كل نصوص نجيب محفوظ من حيث تعاقبها الألفى ، كما نلاحظه في كل النصوص من حيث تزامنها (محورها الرأسى) أو من حيث وصفها الآلى . وما يحدث في النصوص - ككل - يحدث في كل نص على حدة . ومن هنا لا تواجهنا « الاستاتيكية » و « الثلاثية » ، ثم « الديناميكية » في « اللص والكلاب » - مثلا - بل تواجهنا كلتاهما في كلا النص على السواء . إذ ليس الفارق بينها فارقا في « التحول الفني » من مدرسة إلى مدرسة متناقضة ، أو « الانقلاب التاريخى » من رؤية إلى رؤية ، بل هو فارق تجليات التحولات الداخلية والصراع الآلى لنفس النظام ، داخل كل نص - لو أخذناه على حدة . وليس معنى هذا إلغاء التاريخ أو سبى تحولات الأدب ، وإنما اسطر إلى الوضع التاريخى والتحولات الفنية نظرة كلية وليست جزئية ، فلا يضع الفنان في أدراج ، أو يفقه من موقف إلى موقف (دون أن يتنقل حقا) بل سطر إلى نصوصه - ككل - باعتبارها نظاما دالا ، لا يمكن فهم مدلوله أو مدلولاته ، إلا بوحدة نصوصه كنظام

وإذن ، فالهم هو إدراك آية العلامة بين « الاستاتيكية » و « الديناميكية » في نفس الوقت الذى يدرك فيه تعاقبها . ولندت هو ما تمثله « الاستاتيكية » - كصفه تنطوى على « الاستواء » و « الارتدواج » - ليس بقصا صارما ، تنقطع علاقاته الآتية بصفة « الديناميكية » . بل تتحول الصفتان إلى خاصيتين لعصرين مؤثرين في نفس النص وهذا السبب أدرك لويس عوض لونا من التوتر - سماه هوة وصدعا - بين

«كلاسيكية القالب» و «رومانسية المضمون» في «القصص والكتابات»
ولاحظ نفس التوتر - في «ثلاثية» - بين «القالب الكلاسيكي» وما
تحتيه وراء واجهته المتقنة من «مضمون» أسد ما يكون من
الكلاسيكية^(١٢٢) ولهذا السبب - أيضا - أدرك محمود الربيعي تعارض
الحوار (الديالوج) مع النجوى (المونولوج) في «القصص والكتابات» ،
وتعارض الوحدات اللغوية المكونة للمعجم ما بين سطح الوعي وباطنه
في نفس النص ، فأشار إلى تبسيط الوحدات اللغوية وحيدتها في
الحوار ، كما أشار إلى تكثفها البالغ إذا ارتفعت نجوى ، وأكد صقل
المعجم وتهديبه على السطح الخارجي وإطلاقه وعنده على مستوى الباطن
بداعي^(١٢٣)

إن الصفتين - من هذا المنظور - صفتان لمستويين مغايرين داخل
نفس النظام وتحليات العلاقة بين هذين المستويين خاصصة لحركة
التحولات المتتالية داخل سياق واحد شامل . ومن هنا يمكن أن
يتعارض «الديناميكي» مع «الاستاتيكي» أو يتقاطع أو يتداخل معه ،



على محور واحد ، أو محاور متعددة ، فالأمر - في النهاية - رهس بحركة
تحولات داخلية في نص واحد ، هو أعمال نجيب محفوظ ككل . ومادام
النص الواحد الكلي ينطوي على عناصر ثابتة لا تتغير في الحالات المتعاقبة
لنصوصه الحرة ، أو في حالاته الآتية ، فالانتظام قائم والكلية
موجودة ، دون أن تنفي أبعاد التنوع والحركة والصراع والتوتر داخل هذا
الانتظام ، ذلك لأنه ليس انتظام «جدار» في «معمار» بل انتظام
متغيرات ومحاور فاعلة في «اللفة»

- ٢ -

ولكن النظرة الحرة تأخذ أشكالا أكثر حطراً من شكل الثنائية
بين «الديناميكية» و «الاستاتيكية» . ومن الممكن أن يرقب هذه
الأشكال عندما تأمل بطاقات تصنيف «المدرسة الأدبية» التي تلصق
على نصوص نجيب محفوظ . إن أعماله - من هذه الزاوية - تنقسم -
هذه المرة - إلى مراحل تبدأ المرحلة الأولى من «عش الأعداء» لتنتهي
مع «كفاح طلبة» . وتبدأ المرحلة الثانية من «القاهرة الجديدة» لتنتهي
مع «السكرية» . وتبدأ المرحلة الثالثة من «أولاد حارتنا» لتنتهي مع
«زئيرة فوق النيل» . الخ . وتتعاكس هذه المراحل - تاريخياً - ابتداءً
من أول رواية نشرها نجيب محفوظ حتى آخر رواية ، وكأن مقياس
المراحل هو التتابع في الزمن الذي يوارى التتابع في «المدرسة الأدبية»

ول توصف المرحلة الواحدة بصفة مدهية واحدة ، بل بصفتين
مدهية متضادتين ، فالمرحلة الأولى - مثلاً - يمكن أن تصف تحت عنوان
«التاريخية الرومانسية» ، أو تحت عنوان «الرؤية الوهمية» ، و «الفصلة
بالواقع» ، في نفس الوقت . كما يمكن أن نوضح تحت عنوان «المرحلة
التاريخية» محسب ، أو توسع البطاقة بنصم - في جانب «تاريخية» -
«النضالية من أجل التحرر» . كما يمكن أن نوضح أخيراً تحت لافتة
«المرور في إطار التاريخ»^(١٢٤) . أما المرحلة الثانية فتوصف بأنها «واقعية
مقدبة» . أو «اجتماعية» ، أو «فوتوغرافية» ، أو «فانورالية» ، مما يذهب
لويس عوض . أو تتجاوز الواقعة كما يذهب إدوار خراط . وهكذا
تتقلب المرحلة لتصبح نصوصها قابلة للتراكم ، مستعدة لولوج ثلاثة
أدراج مذهبية متباعدة : تباعد «الطبيعية» عن «الواقعية المقدبة»

وليس يعيا - الآن - امر «موصى التصنيف» ، إذ سيعود إليها
مما بعد ، بقدر ما تعينا عملية التصنيف ذاتها ، وما ينطوي عليه من
تفريق لوحدة النصوص . إن التركيز على المراحل ، وتصنيفها - من هذا
النحو - ينطوي على نفس النظرة الحرة . والتسعة الأولى التي تترتب
على هذه العملية هي تقبيل الوحدة الحية «ما بين النصوص» ، ونحويلها
إلى «كتل» مراكمة على نقاط طوية . يمر عيب أساهه كبحر القطار على
محطات متاعدة ومن الطبيعي - والأمر كذلك - ألا يوقف أحد بعد
مجموعه النصوص التي لا تقع مباشرة على شريط قطاره . أو لا تلح - في
سب - أدراج تصنيفاته . وحتى إذا توقف الناقد عند هذه النصوص
أبداً في وضعها ، وحشرها حشراً داخل نفس المرحلة (لاحظ حاله
«الشباب» في المرحلة الاجتماعية) أو تجاهل خصائصها الشككية ، أو

والنتيجة الأولى - هي اللأرق الذي يواحه الناقد «الواقعي»
عندما يجذعه العاص فيحس على سلم المذهب من «واقعية الثورة
الشاملة» إلى «قلب الليل»، حيث لن يصل اليه إلى سنة ٥٠ /
التي تحدث عنها «عهد الله» في «حارة العشاق»، أو اللأرق الذي
يواجهه باق «ما بعد الواقعية» عندما يكرر به القاص ليعود مباشرة إلى
الحلوس على مفه «الكركس». أبتراجع الناقد الأول عما ذهب إليه؟
أبتهم الناقد الثاني يجب محو بالارتداد؟ إن الأمر ممكن. لكن مقولة
«التطور» نفسها تتحول عندئذ إلى شيء مائع، تصبح درجة لرب
على عليها

ما يتجبه الثانيه فهي مشكله انصيف الداخل لصوص نجيب
محفوظ «متطورة». لقد أطلق الناقد على المراحل الأنسب أسماء. وجعلها
درجات بعضها فوق بعض ولكن ماذا عن الانقسامات الداخلية
لدرجات؟ إن يمكن أن نتوقف - هنا - عند عهد المحسن بنو. مكانه
عن نجيب محفوظ - رغم الجهد انصبي الذي بذله - بمودح واضح على
مرآة هذه البصرة «التطورية»

إن كتاب «الرؤية والأداة» يصنعنا بموانه في ثنائية لا ترمح،
تتحول فيها «الرؤية» إلى مقابل حاد للأداة، ويتحول كلاهما إلى
مقابل آخر لثنائية «الشكل» و«المضمون»، مما يعود بنا إلى تصورات
تعاكسية عن مضمون يتكون أولا ليعرض شكلا، ثم عن شكل لاحق
بالضرورة، وإن كان يعود ليؤثر في مضمونه. ولكن يظل المضمون دائما
قائما بدائه، فهو رؤية - أو وليد رؤية - تتكون «بجدولها» في مرحلة
انصاف - ويمكر انصافه من مقالات نجيب محفوظ في «مباحث» المضمون في
مراحل لاحقة. ونظل هذه الجدول ثمانية العناصر الثابتة في «الرؤية».
لا تعبر عنها إلا بعض الأجزاء الهينة التي لا تقضى على قوة الجدول، أو
بعض جوانب «الأداة» التي تصبح - في النهاية - وعاء مؤزرا.

وإذا انعمنا من ثدية «الرؤية» و«الأداة» إلى نصوص نجيب
محفوظ لرواية وحدناها في حركة تطور غير سلم تتكون درجاته من أنواع
رؤى. (هناك رؤية قدرية - وهمية، وهناك رؤية فردية، وأخيرا رؤية
واقعية) ولقد بدأ نجيب محفوظ من أدنى الدرجات (في «عبث الأقدار»
و«درويس») ثم تطور فانتقل إلى مرحلة «الصلة بالواقع»، في
«كفاح طيبة» التي هي رسالة من مصر القديمة إلى مصر الجديدة، وفي
«القاهرة الجديدة» التي لا تست الواقعي ثم تطور نجيب محفوظ - مرة
أخرى - فوصل إلى «عصر الواقعية» في «خان الخليلي» و«السراب»،
ثم اكتمل تطوره فوصل إلى «الواقعية» مع «زقاق اللدق» و«ندابة
وماية»

ولو تسامنا هي الفرق الحقيقي بين «الصلة بالواقع» و«عصر
الواقعية»، وهل يحمل التعبير أي دلالة فارقة ما وجدنا إياه. سوى
لحرص الناص على تقسيم درجات السلم الصاعد من الأدنى إلى الأعلى،
في مر «الرؤية الوهمية» إلى «الرؤية الواقعية». ولكن مستندنا
المعاصرة - في نهاية الكتاب - عندما تصبح «واقعية» نجيب محفوظ - في
حقيقة الأمر - منابه أحلامه، يمثل القدر فيها «العامل المؤثر بالدرجة
الأولى على العمل والشخصية»، وتمثل العربية أو القطر المؤثر الذي يلى

دور القدر في الأهمية»، فلا يبقى للعامل الاجتماعي - في لمرحلة
الواقعية - سوى «دور هامشي»، وذلك على خلاف ما ذهب إليه كثير
من الباحثين^(٧٧)

وإذا عدنا إلى الفرصية الأولى لكتاب «الرؤية والأداة» وهي
تكامل الرؤية عند محفوظ، وجدنا هذا التكامل قد تفرق على درجات
سلم التطور ما بين «الرؤية الوهمية»، و«الصلة بالواقع»، و«عصر
الواقعية». و«الواقعية» التي ضاعت في النهاية. يضاف إلى ذلك
انصاف العالم الروائي نفسه بين رؤية سبعة ومضمون وشكل، أو رؤية
هي مضمون منفصل عن شكل، مما يعنى في تفرق العلاقة بين
«الرؤية» و«الأداة» وإلى ثنائية متعاكسة بين «الثوابت»
و«المتغيرات» ولو صدقنا «الثوابت» أنكرنا «التطورية» ونحو
«المتغيرات» إلى مجرد تحولات عارضة في الرؤية. ومع ذلك فمحس لس
إراء رؤية واحدة عند نجيب محفوظ بل إراء رؤية تتطور، وإلا فلا معنى
للرؤية الوهمية في مقابل الرؤية الواقعية؟ ولو صدقنا «التطورية» لبتنا
فاعلية «المتغيرات» وأنكرنا «الثوابت». ومع ذلك فثابت كاصوي
الحدية لا نهر. لأنه لم يحدث - لدى نجيب محفوظ - «غلاب
حدري يزيد إلى العبر من النقص إلى النقص»، وكل ما حدث أن
رؤيته ازدادت عمقا^(٧٨)

وسواء كنا في الحالة الأولى أو حالة الثانية فقد احتنى الصراع بين
الثبت والمتغير. وعامت العلاقة بينهما إلى بعد حد، يتحول ثبت -
في الحالة الأولى - إلى ما يشبه «الروح الهيجلي» الذي يوجد قبل وجود
النصوص. ونشغل بها عبر الدرجات انصافه في سلم رؤى «وهمية»
و«واقعية» وعدند يندو الثابت شي مطلق وحاد. دبعة واحدة
في مرحلة انصاف (من الممكن أن نسمده من مقالات نجيب محفوظ
الأولى وليس رواياته) لتتبدل به الرؤى كما تنقلب المصنات أمام عيني
المسافر وتتحول المتغير - في الحالة ثدية - إلى أوصاف بيولوجية متطورة
عبر مراحل، تشبه تطور الفرد الذي صدر إسماء، فيصبح بكل مرحلة
رؤية متميزة تنطوي على مقولات معرفية، متضادة تصاد رأس الفرد
والإنسان، فيحتض الثابت تماما. وإذا كانت «الرؤية» تصبح مطلق
معارقا لتجلياتها للرحلية في ككل النصوص - في الحالة الأولى - فإن
«الرؤى» تندو «مضامين» تلتاسها «أشكال» متعابرة في الحالة لثانية
وإذا تذكرنا ما يقال من أن «المضمون» قريب «الموقف» وأن
الأساس - في الرؤية - هو المضمون، فالنتيجة هي كثرة المواقف التي
تنطوي عليها نصوص نجيب محفوظ، أو - قل - كثرة التجزؤ الذي
أصاب كليه هذه النصوص، حدد نظامها.

~*~

إن هذا «النظام» الذي أحدثت فيه قرين «كثبة» انصاف،
وبالتالي فيه لا يمارى «سياقه الدال». ولكن مادما إراء كلية لنص
محس إراء وحده للدال بالضرورة. إن العناصر الثاسة ملتق في محاور
وتتفاعل عبر مستويات متعددة لتكوّن مساقا دالا له وحده الببعة من
هذه الكلية. ولكي العلاقة بين «الدال» و«المدلول» ليست علاقة

وحيدة الجانب . وأهم من ذلك أن الكيفية التي يتطوى بها الدال على مدلوله ، أو يشير بها إلى مدلول . هي نتج «دلالة» لا تعتمد على النص وحده ، بل تعتمد - إلى جانب ذلك - على «قارئ» النص ، وما يقوم به من مشاركة في «إنتاج الدلالة»

إن النص - في ذاته - لا يمكن أن يتصف بالثبات أو بتحصن في مدلول واحد ، جامد . إنه يتحول - في جانب منه - إلى شبكة من المستويات المتصارعة ذاتياً ، كما يتحول - في جانبه الآخر - إلى نص مرحود في العالم . وما دام النص مرحوداً في العالم فمن المنطوق أن يعاد إنتاجه دلاليًا لصالح العالم^{١٢٩} ومن المنطوق - أيضاً - أن لا يتم تفاعل مستوياته الدالية في عزلة مطلقة عن قارئ يقع - بدوره - في العالم . إن النص نتج - أصلاً - عن صلة مباشرة بين كاتب وأداة في عالم محدد . ويحسد أن يطلق الكاتب هذا النص من بين يديه ويسمح بتوزيعه يدخل النص نفسه في عمليات إنتاج أخرى لصالح العالم الذي وجد فيه . ويقدّر ما ينتسب النص إلى صاحبه - في هذه الحالة - فإنه ينتسب - بمعنى من المعاني - إلى الذين أسهموا في إنتاج دلالاته .

ونكسر عمليات الإنتاج التي أحدثت بها لا نعي حلقاً لنص حديد عبر نص صاحبه وإنما نعي الوصول إلى دلالة تكون بمثابة محصلة للنظام الذي يتطوى عليه النص نفسه . ومن هنا تصبح القراءة الفعّالة عملية تدخل بين النص - كمنطوق - يتطوى على نظام - وبين القارئ . وقد تلعب القراءة النقدية للقارئ دوراً في تشكيل دلالة النص لتتجهز لإنتاجها . وهي تلعب هذا الدور بالفعل ، ولكن هذا الدور يظل ثانوياً والقياس إلى قدرة النص نفسه على توجيه عملية القراءة .

ومن الممكن أن يعمق الأمر بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأنطولوجية) للنص . إن النص - من حيث هو موضوع - يتطوى على حال من الوجود المستقل عن وعينا ، أو - إذا أردنا الدقة - هو نفسه حال من الوجود المستقل عن وعينا ، ابتداءً من أوراقه وكتلته المطبوعة ، وانتهاءً بدواله المرتبطة بهذه الأوراق . ولذلك فهو موضوع للمعرفة متجسد في كيان أنطولوجي خاص . لكن هذا الكيان المستقل للنص يتطوى على معارضة لا تدتر استقلاله ، وإن كانت محدّته ، فتحدد - بالتالي - عمليات القراءة . إنه كيان مستقل من حيث هو موضوع للمعرفة . وهذا الاستقلال يعرض - بدايةً - أثره على القارئ المدرك له . ونكسر القارئ المدرك - بدوره - يؤثر في تكييف موضوع إدراكه ، أي النص ، فيساهم - بالتالي - في تحديد وضعه الأنطولوجي ويعده المرفق

ومن هنا يصل النص منعصلاً عن قارئه ومتصلاً به في نفس الوقت ، كما يظل النص مؤثراً ومتأثراً ، فاعلاً ومنعصلاً . وتصبح عملية «إنتاج الدلالة» عملية يشترك فيها النص باعتباره الأداة الأساسية للإنتاج . مثلما يشترك فيها القارئ باعتباره الأداة الثانوية في التهام . ويظل هذه العملية «قراءة» مادام «القارئ» لا يصحى - بحال من الأحوال - بوجود النص «المقروء» ، وما دام «النص المقروء» يظل أساسياً في توجيه عملية القراءة . ولو انقلب الحال وتحول الثانوي إلى أساسي فلا بد أن نحسب «قراءة» لأن النص المقروء - في هذه الحالة - لن يصبح له قوة التوجيه بل يعدو شيئاً سالياً . يتحول - تدريجياً - إلى

محض إسقاط من المدرك - مكسر الرأى - الذي لن «يقراً» من «يُسقط» . والنتيجة المطلقة لذلك هي تدمير الوجود المستقل للنص - من ناحية - وتحويله إلى «محلى» لعرض أفكار سياسية أو اجتماعية ، أو «مناسبة» لعرض تصورات دينية ، فتتحول النقد من «القراءة» ليصبح عمليات انطباعية ، تبدأ بالحديث عن «أثر العمل في النفس» باعتبار «أداء» هسياً - لو استخدمنا مصطلحات أنور المعداوي - ، ونمر بعملية انتزاع لمجموعة من «الأفكار» نعمل بعيداً عن نص ، وننتهي بالحديث عن أحلام سياسية أو اعتقادية تمكثنا من التعرف على اسبقه وليس النص . وفي كل هذه الحالات نفع بعيداً عن «القراءة» ونقترب من «الإسقاط» .

وإذا أضفنا إلى هذا كله التفاعلية التي تطوى عليها عملية «القراءة» - وليس «الإسقاط» - وعدم تعارض طبيعتها مع «التعدد» الذي لا يتناقص مع الدور الأساسي الذي يقوم به النص في توجيه القراءة ، وبالتالي في عملية الإدراك التي لا تغنى فيها الدات الموضوع ، أو يلغى فيها الموضوع الدات . إذا أضفنا ذلك كله واحداً وصفاً مزدوجاً في نقد عجيب محفوظ ، أعنى وصفاً يتراوح ما بين «القراءة» و«الإسقاط» .

وه «القراءة» - لذلك كله - «أداء» للنص و«إنتاج» لدلائله ، بمعنى محدد يجعل منها عملية تلغظ للنص الذي ينطق عبر قائله ، أما «الإسقاط» فهو عملية تلغظ للناقد الذي يطق عبر النص ، ولذلك لا يمثل «الإسقاط» عملية «ينطق» فيها النص بل عملية «يستنتق» فيها النص . وه «القراءة» - بعد ذلك - عملية متعددة الجوانب ، متفاعلة المستويات ، يتحقق فيها النص صراعه الدائى بين العناصر التي يتكون نظامه من علاقاتها ، ويصطبرع لها نظام النص المقروء مع نظام القارئ المدرك ، دون أن يلغى أحدهما الآخر ، ويتأثر فيها كلا النظامين بأنظمة أخرى ، أكبر منها وأشمل ، تدخل كعامل من العوامل المؤثرة في صلبه القراءة

ولذلك نلاحظ - في عملية القراءة - تفاعل مستويات ثلاثة والكيفية التي يتحقق بها التفاعل بين هذه المستويات ، وبالتالي محصلة علاقات بينها ، هي التي تميز «قراءة» عن «قراءة» ، فتصبح «أنماطاً» ثابتة للوصف والتحليل . أما «الإسقاط» - كعملية - فأسره مختلف ، يد بشعب فيه المستوى الأول الخاص بالنص ، فلا يبقى فيه سوى نظام الناقد (- أو : نظريته النقدية . أو أعرافه الأدبية ، إذا شئت التبسط -) الذي يتجاوب مع نظام أوسع (- نظرية شمولية ، رؤية للعالم . إلخ -) ليطلق من تجاوزهما «استنطاق» النص - أو «إنطاقه» . يتجاوب مع نظام الناقد ، وبالتالي مع ما يتولد منه هذا النظام

وسواء كنا على مستوى «القراءة» أو «الإسقاط» فهناك توجه - دائم - من داخل النص إلى خارجه ، أي من العالم الدائى للنص إلى العالم الفعل الذي تتحقق فيه عملية القراءة أو عملية الإسقاط . وإذا كانت الحركة - في عملية القراءة - حركة معقدة ، تتم - دوماً - عبر وسائط متعددة ، ومستويات متفاعلة ، فإنها حركة لا تتوقف عن الورد بين النظام الدائى للنص والأنظمة الواضحة خارجه ، إلا بعد أن يكتمل

إنتاج الدلالة وعلى العكس من ذلك الحركة - في عملية الإسقاط - فهي حركة مباشرة ، قد لا تكون وحيدة الاتجاه ، ولكنها تظل محصورة سلفاً ، تبدأ من نفس النقطة التي يعود إليها ، دون وسائط أو تعهد

- ٦ -

وسواء كان نافذ نجيب محفوظ مُسقطاً أو قارئاً فإنه لابد أن يعود من نص نجيب محفوظ إلى العالم الذي تعيش فيه ، محملاً بحبرات القراءة ، ومقتنصاً أساليب الإسقاط ، ومهما تحدث الناقد عن الشكل الفني ، أو عن الأصول الفنية والخيالية ، - كما يحدث بعض نقاد نص محفوظ - فإنه لابد عائد إلى عالم قد يقول لنا رشاد رشدي إن الإحساس الذي يخلقه العمل الفني لا علاقة له بالإحساسات التي تزودنا بها الحياة ، كما لا علاقة له بأي شيء خارج العمل نفسه .^(٢٠) وقد يقول لنا محمود الربيعي : « لقد أصبح الإهتمام بطائع الأشياء ذات - لا الأفكار مجردة التي يتصورها تحكيمها - هو الروح المسيطر على الحركة العقلية »^(٢١) وقد يتحدثنا غيرهما - كما نسمع في الأعوام القليلة الأخيرة - عن النص المعلق على نفسه ، كالمعلل اللام الذي لا يتعدى إلى مفعوله في النحو ، أو عن النص - السية التي لا علاقة لها بأي شيء خارجها . ولكن هذا القول أو الحديث يتحقق على نحو مخالف في تعامل الفعل مع النص . إنه مجرد نوايا ، أو فروض نظرية لا تتحقق في الواقع التجريبي للقراءة أو الإسقاط

لقد توقف رشاد رشدي عند « النص والكلاب » ليبحث فيها عن « عصر » شرعية . . ولينعزل معها باعتبارها « معادلاً موضوعياً » Objective Correlative لحقيقة تقع خارجها مداه . وللاحظ - منذ بداية - أن مفهوم « المعادل الموضوعي » نفسه مفهوم يفودنا - منذ اللحظة الأولى - إلى ما هو خارج عن النص الأدبي نفسه ، وإلا لما كان هناك معنى لهذا « الجسم المحدد » الذي « يعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه . » ومن يبحث عن هذا « المعادل » (بكسر الدال) لابد أن يبحث عن « المعادل » (بفتح الدال) ليتبين من « موضوعية المعادل » بين « الوجدان » و« معادله الموضوعي » ، أي أنه يقيس - منذ اللحظة الأولى - النص بمقياس خارج عنه ، بل بمقياس يردنا إلى منطقة الشعور في داخل الأدب وليس في داخل النص ، كما نتوهم لأول وهلة . ولهذا السبب قال البروفيسور قوته الشهيرة عن صاحب « المعادل الموضوعي » لأصل : « إن إليوت يقدم نظرية متقنة نوعاً من التطهير في نظرية شائعة عن التعبير ليرى الشعر كنوع من العلاج العصبي » ولهذا السبب - نصاً - تحدث النقاد عن « المفهوم الآلي للإبداع » عند إليوت ، مثلاً تحدثوا عن « تعارض المفهوم » و« عوة إليوت الحديثة » نظريته والتعبير القديمة^(٢٢)

ومن يواجه نص « النص والكلاب » بهذا المفهوم لابد أن يقع خارج النص ، في نهاية المطاف ، أفراد ذلك أو لم يرد ، أظهر ذلك أو أنطه . ومن هنا يتحول نقد رشاد رشدي لنص « النص والكلاب » إلى نوع من « الترجمة المزدوجة » وليس التحليل الدلالي لتسج العلاقات ، بمعنى أنه سيبحث في « النظرية » التي تحولت - موضوعياً - إلى نص أدبي ، هو « النص والكلاب » ، ثم سيحاول لترجم « الكيان الموضوعي »

ليرده إلى أصله القَبْلِي الذي يعادله ، لكنه يكشف - بذلك - العلاقة الخفية بين « الشكل المعين » و« الهدف المعين » . وإذا كانت الحركة - هنا - حركة من « الشكل المعين » إلى « الهدف » فإنها حركة من لصوره (= معادل موضوعي) إلى أصلها الخارجي ، وهو - في حالة « النص والكلاب » - « القصاء والفدر الذي يعصل الإنسان عن جلوده ليعرقه في الصياغ . » وهنا يتحول نص « النص والكلاب » إلى « وعاء » مؤثر لفكرة « متصلة عنه » ، يربط بوصف الإنسان الحديث « بعد أن انفصل عن جلوده فأعلق على نفسه ، وجف ألحظ ظهر وجهه في الجدار . »^(٢٣)

ولو تأملنا - جيداً - ما يقوله رشاد رشدي عن نجيب محفوظ الذي « يرسم صورة للإنسان الحديث » وجدنا مفهوم « الهاكاكا » كما في دلالات المصطلح الوصفي نفسه ، إذ أن رسم الصورة يعني الارتباط بأصل خارجها ، وإلا لما كانت هناك صورة ، ويرداد هذه الارتباط قوة عندما يقترن هذا المصطلح الوصفي - في سياق دلالي واحد - بالحديث عن سمات « الرواية في العصر الحديث » وكيف أنها تهتم بتسجيل كل ما تقع عليه العين من الروايات والمعطيات^(٢٤) ، فبيح عن « ذهاب » حكم المصاحبات اللغوية Collocations - مفهوم « الهاكاكا » لكس داخل مفهوم « التعبير » عن الوجدان بواسطة « معادل موضوعي » وذلك كله - في حقيقة الأمر - من قبيل البحث في النص عن معنى خارج عنه ، ومعادلة النص بحقيقة تقع خارج نطاقه ، في العالم الذي يعيش فيه هذا « الإنسان الحديث » ، وليس من قبيل « لا يمكنك أن تعادل العمل الأدبي بفكرة ، أو نظرية ، أو مشكلة خلقية »^(٢٥) ، « المعادلة قائمة شئنا أم أبينا ، مادما في أسر « المعادل الموضوعي » .

والحق أن الناقد الأقرب - عملاً وليس حديثاً - إلى « النقد الحديث New Criticism » - من بين نقاد نجيب محفوظ - هو محمود الربيعي وليس رشاد رشدي ، فكتابه « قراءة الرواية : نماذج من نجيب محفوظ » تطبق لافت لهذا النقد . ويبدو ذلك في إلماحه على أن كل رواية لنجيب محفوظ هي « وحدة مستقلة ، لا تشكل شيئاً آخر ، ولا تكمل شيئاً آخر . » (ص ١٢) ويبدو ذلك في إلماحه على الكشف عن العلاقات الداخلية للنص ، وفي إدراكه لعمق المفارقة ، وفي تأكيد أنه أن الإهتمام بطائع الأشياء ذاتها هو الروح المسيطر على النقد ، وليس الإهتمام بالأفكار المجردة ، التي يتصور أنها تحكم النصوص الأدبية .

ولكن - مع ذلك كله - مسجد الحركة - دائماً - في قراءة - محمود الربيعي - تبدأ من داخل النص لتسهي خارجها ، وعلى نحو يعارض مع الحرم النظري لمهمة الكتاب ، أو لتفريغ المركز في داخل الكتاب . وهذا أمر طبيعي ، إذ كيف يفر الناقد - مهما كانت موضوعيته الفنية - من مناقشة « القصية الكبرى » التي « تظل .. من وراء هذا العمل »؟ (ص ٢٥) إن إغلاق النص عن العالم أمر مستحيل ، وتعامل ذات الناقد مع موضوعه لابد أن يتحقق ، والبحث عن شكه الدوال لابد أن يعمى إلى أنظمة خارج النص . وهنا لابد أن يتوجه الناقد إلى الخارج وهو يعيش عن « معنى اجتماعي وقمي يجريدي في آن واحد » (ص ٢٦)

قد يقول البعض : « إن العمل الفني يعكس الواقع ، ولكنه يتجاوز هذا الواقع في نفس الوقت » . (ص ٣٥) ويكرر « الواقع » بعضه عليه شعرا ما بين سطوح النص ما يقصد حتى ، مصر في حاجة شديده إلى أناسها المكثرين ، حتى وإن أخطأوا كثير حتى وإن صلب أحيانا . أما غير المكثرين من أناسها - وبأنها - فهم مقاصرو دماء . وأقد أعدائها (ص ٤٤) ومعنى هذا التعب أن ما قد يصرح السؤال : « ما الذي يريد أن يقوله يجب محفوظ من خلال » ؟ (ص ٢٥) ومعنى هذا أنه يضطر إلى أن يمشي فلسفه إنسانية كاملة وراء الحداثه (ص ٢٢) أو «أيديولوجية خاصة» (ص ٧٧) أو وجهة نظر يجب محفوظ في هذه القصة الخطيرة (ص ٧٩) أو سأل : « ما هو موصو الأداء الحقيقي من موقف هائل ، التعصب ، وتعب هؤلاء - وهم من جسم أدنى - في عشاء شلاء ، مع في المعر حتى يضو بسبب أن المعر هو قدره نصيب » . هل استعدت عن الحد الإحتياجي لأنهم أبعث عنه ؟ (ص ١١٥) وقبل أن تبدأ الأحاديث بأن كيد ح - « هذه الحكمة كيدة » وسعى أن تذهب النفس بكل شيء وتذهب (ص ١١٦) وعدت في مسيح صريح النص باده ، وسحب حمار بوقع ، فسبح في قلب بوقع ، فسبح دخل فيه وعبر إحتياجي حمار باده ، وسحب حكمة حتى تربط الروح البشري ، وأهمه بوقع شعرا بذكورة مقصده حتى تربط الواقع بأفكار توجه الوقائع . وهذا من حد أدنى ، حمار من حمار ، الأدب والسياسة - من حيث الجوهر - كانا ولا يزالان صوبي (ص ٢٣) أو من أن بعض - دون أن يشبه في « وجه الصريح عتاده من طيفات انتعج عنه الحسب في سبعة فالتحط عليه مساهمة اصبح » (ص ١٥٦) ويصبح « من - أوجهه مستند ، أي لا بكل شيئا آخر ، ولا بكل شيء آخر » . « بطلا - في حقيقته لأمر - بلى » أحريكمه . يرتد إلى هذا العمل الذي أثرت به بين مسويات عذلية انقراضه دما

- ٧ -

إن الانتقال من داخل النص إلى خارجه - من - هو طبيعي . ما ظل النص منعكنا عن العالم بطريقة أو بآخري ، وإن ظل النص يحكم طبيعته اللغوية ذاتها - مطوبا على إشارة أو العلة - وما دامت كل «قراءة» للنص لابد أن تتصل - في نهاية - به تصدى مع شيء يؤر فيها حارج النص من الممكن التسليم - من هذه المرونة فحسب - بعده براءة القراءة - دون أن تتعارض ذلك مع التسليم باستقلال النص ولكن هنالك وجهين لهذا الأمر - أحدهما يجب أن يتصل بالإسقاط ، وثانيهما موجب يتصل بانفصاله عنها - « أوجهه موجب فحسب دون الذات الفاعله للقارئ في إدراك النص » كمنصوب معر في مسئلة عنه وهذا الوجه قريب « صراع القراءات » أو الوجه حسب تقرير إجماع الأكان للمثل للنص نفسه والحدود - بالتدريج - في «فروص الإسقاطات» . وما يصحبها من سوء محبة للإسقاط

وبدأ «الاستقطاق» - عما نقاد - في شخصيات من شخصه لا يبعد فيها «توسعات المعنى» من بعض - من «العلم



المرجعية للحكم بالصفة المتعة

ولكن نفس النظام الفكرى يمكن أن يتح مسجورا معارضا ،
مواجهه - بالتالى - إشارة مرجعية مصادرة في نفس النظام تؤدي إلى
الحكم بالقيمة الموجبة . وعندئذ نسمع أقولا عن : « أكثر لكتاب بها
للطقة الوسطى وأقدرهم تصيرا عن مشاكلها وعرض دقائق حياتها ، عما
أوتى من كشف لواقعها وتبيين لمتناقضاتها » .^(١٠) وعن الكاتب الذى
« أدرك بوعى ذكى طبقة الطبقة المتوسطة » ، بل « حقيقة الظروف
الخصاصة والتاريخية » ، وطبقة القوى الإحتجاجية وصراعاتها وحركتها
التطورية في المجتمع المصرى « فبعدنا » على تقدير الطواهر الإجماعية
تعدبرا سليما .^(١١) واستمرارا لنفس القول سوف نواجه أوصافا ترتبط
به قلبية الفكر الخالى « وتدل على الفكر « الراديكالى » « وه الإنسان »
وكلها على مستوى الإيجاب ، فبعد - في النهاية - من ينظر إلى نفس
الوثيقة التى انتفت عنها القيمة - على مستوى السلب - فيؤكد على
مستوى الإيجاب ، ويجزم بأن أعمال نجيب محفوظ تنطوي « على مدلول
نقلى كبير في مجتمع شرق أعذت الانكالية فيه أبعادا لا محقولة » . أو
يؤكد أن في نصوص نجيب محفوظ « مقدمات المذهب الإنسانى الذى لا
يستطيع أحد أن يمارى في دوره المدغم على التقدم في مجتمع شرقى
عجى ، لم يعرف ثورة ديمقراطية جديرة » .^(١٢) ولكن حتى على هذا
المستوى الإيجابى يمكن أن نلمح نغارضا ، فبعد من يحدنا عن نجيب
محفوظ والكاتب الاشتراكى المادى ، بل لن يزداد ناقد في أن يقول
لنجيب محفوظ - على صفحات الجلات - « إن مساره السياسى كان
مخلوفا إلى الماركسية » .^(١٣)

وسرعان ما يقودنا هذا التعارض الأخير إلى تناقض آخر ، إذ أن
المحوى الفكرى لنصوص نجيب محفوظ يمكن أن ينظر إليه من نظام معابر
عاما . وعلى مستوى الإيجاب سنجد سيد قطب يمتدح نجيب محفوظ
للمغزى الدينى - الحلقى الذى تقدمه « حان الخليل » فتصبح القصة دالة
على فكر يؤمن بسحرية القدر . . . القدر الساحر من وراء الجميع ،
ذلك القدر الذى « لا يبدو عليه حتى مظهر الحد في سحرية المريرة » .
لأنك « تقرأ القصة ثم تطويها ، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى ، قصة
الإنسانية الصعبة في قصة القدر الحبار » .^(١٤) وما معه سيد قطب -
في هذا السياق - هو أنه اقتبس « عرشها » من « أعراض » رواية
واحدة ، واستنطقها قيمة خلقية هي نفس القيمة التى جعلته يقول عن
« كجاج طيبة » : « لو كان لي من الأمر شئ لجعلت هذه القصة في يد كل
فتى وكل فتاة ، ولطعمتها وورعتها في كل بيت بالحد » .^(١٥) وشدح
هذه القيمة سيد قطب إلى أن يؤكد « أن الناقد في الشرق العربى لا
يجهل تصحيح مقاييس الفن وحدها ، ولكنه يجهل تصحيح معايير
الأخلاق » .^(١٦) بل استدفعه نفس القيمة إلى أن يحجى نجيب محفوظ
لأنه - في القاهرة الجديدة - « يحيل » لأن يتصرف مع دى عز كل
حال - وأن يحفر الإيمان بالذات والتدهو الحق والإحسان - ويعد
والأخلاق .^(١٧)

وإذا تركنا مستوى الإيجاب - في هذا النظام الأخلاقى - إلى
مستوى السلب سوف نجد من يأخذ على نجيب محفوظ قصصه الدائم

وعندما يستطيعون الملاقة بين « الدال » و « المدلول » ، وعندما يحفظون
بين ثراء « الدلالة » وفقر « المقصد » . وعندئذ تصل إلى حال أقرب إلى
تحويل النص إلى « وثيقة فكرية » ، تصبح دليلا على « مقاصد » نجيب
محفوظ ، وه عرشها « من « الأعراض الدالة » على فكره . وعندئذ نرى
يتحدث الناقد عن « نصوص » أدبية ، بل عن « أفكار » مترجمة إلى لغة
خيالية . ولا عراة - والأمر كذلك - لن نجد من يتحدث عن « نجيب
محفوظ سياسيا » ، أو من يبحث عن « الوجدان القومى في أدب نجيب
محفوظ » ، أو عن « تاريخنا القومى في ثلاثة نجيب محفوظ » ، أو عن
« أزمة الوعي السياسى في قصة السيان والحريف » ، أو حتى « مع الغناء
والغنين في أدب نجيب محفوظ » .^(١٨)

وسيتوقف « الباحث » عن « نجيب محفوظ سياسيا » أمام عبارات
« سوس حاد » - في « السكرية » - عن صراحة المقالة وخطورتها ،
ومكر القصة ومراوغتها في التعبير عن الرأى ، وسيؤخذ « الباحث » - أو
« المستنطق » - بين ما قالته سوس حاد ونجيب محفوظ ، فتصبح صراعاتها
« الدستور الذى التزمه نجيب محفوظ منذ بدأ يكتب ، معبرا عن آرائه
وأفكاره » . وإذن فنجد محفوظ « كاتب سياسى بالدرجة الأولى » ، له
رأى واضح ومحدد تاريخيا ، وله موقف متأسك ومستمر اجتماعيا . وله
نظرة شامة فكرية ، بها بدا كل هذا مسريلا لحيانا في حيل القصة التى
لا تحصرها ، وفي ثابا منها الماكر . ولا بأس في هذه الأحوال لو كانت
« بحثا » من مؤرخ بعيد من النص الأدبى كوثيقة يوظفها لفتايات علمية
خاصة وليس بعبث أدبية . ولكن النص الأدبى مسرعان بها يُحاكم
سياسيا لتفهم ملاحظة تركيز النص على « صورة القنان المتوسطة دون
صورة فئات العمال والملاحين في مسار ثورة مصر »

وما دنا قد دخلنا في إطار هذا اللون من « الاستنطاق » فلا بد أن
نسل في دائرة الحكم التفويعى الذى يستند - في إشارته المرجعية - إلى
فكر الناقد (المستنطق) نفسه . وهنا يتذبذب الأمر بين السلب
والإيجاب ، ونواجه تعارضات وتناقضات لا نحل

سجد - على مستوى السلب - من يقول . « نجيب محفوظ هو
كاتب الحوارية الصعبة » وليس المعبر عن القوى الإجماعية الجديدة
التي تكامح نكي تؤكد وجودها . وإذن فنجد محفوظ « يسجل مأساة
طقته ، ولكنه لا يرى أبدا منها » .^(١٩) وتواصل مع نفس القول سجد
من يقول . إن نجيب محفوظ « يرى العالم رؤية ميكانيكية ، ثبت العالم
في قوانين ثابتة وبرغم أن نستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه
لقوانين » واستحجة أن نجيب محفوظ « يصير في السطح لاقى الجوهر »
« بدلا من صد بحركة وبفصها المضطرب لم يحاول وضع السؤال في
صعته الصحيح » أو صيغته ممكنة . فضلا عن كيف « يصنع
ماديا » . ولابد أن حدد شخصيات نجيب محفوظ - على هذا النحو -
« بقايا الفكر الرجوى » الذى يسجل الفكر بحمل عن العلم والعلم
محور عن الفكر . « ويسجل الآخر بعول عن الإنسان » . ويتجلى
لجميع عمر . عن صروف حصاره معه .^(٢٠) وتقودنا كل هذه
لأقول سابقة إلى مساء فكرى . بعد عناية السياق الذى تعرض عليه
عمال نجيب محفوظ (= الوثيقة) وفي إطار هذا النظام نحدد الإشارة

تطليبا وكفاح طيبة « والكثير من الكلام عن الحياة الدينية »
(ص ٥٥) وستوقف أمام « رضوان الحسى » « الختم العميق » لرفاق
المدق ، ذلك الذى يمثل « الالتزام العفدى من القادرين نحو المعوزين »
ومن الأسوياء تجاه الشاذين ، وعن المهتدين لمع الصالحين .
(ص ١١٢) وستملق قامة « عبد للم شوكت » على « أحمد شوكت » ،
« فهو المحصب والآخر عقيم » . (ص ١٨٤)

ولا عجب - والأمر كذلك - أن يصبح « عبد الوهاب
إسماعيل » - فى « المرايا » - هو « سيد قطب » . ولكن لن يمر الأمر دون
محاكمة جديدة ، فلقد كان باستطاعة نجيب محفوظ أن يعنى هذه
الشخصية دون أن ينظر إليها نظرة إنسانية ، حتى وإن كان يرفض
التعصب ، لأنه بهذا السلك قد تعصب ضدها . (ص ١٣١) أما
عندما صفا قلب نجيب محفوظ وصغر الكون أمام عيبه « تعبت الزهرة
الروحانية حقا ، وخلق نجيب محفوظ شاعرا مأسورا يرى المصير الإنسانى ،
ويسحر من مكابرة الإنسان وهو للزقت الزائل » . (ص ١٩٢) وتلك
عبارات لا تختلف كثيرا عن عبارات سيد قطب عن القدر والخال
الخليل » ، مما يؤكد أننا ندور حول نفس العناصر التكوينية بنظام
واحد .

ويتفنن النظر عن تضاد الأيديولوجى الطاهر بين البحث عن
« قضايا البرجوازية الصغيرة » والبحث عن « القيم الروحية » فإن كلا
التحليلين وسعيان لعملية واحدة هي « الاستنطاق » . وبقدر ما تدمر هذه
العملية الاستغلال المتميز لتصوص نجيب محفوظ فإنها تعرضها للتشويه ،
وتعقدها أحسن ما فيها ، وهو طبعها الأدبية . يضاف إلى ذلك أنها
تساهم ، بطرائق متنوعة ، فى تأسيس مفهوم سالب للأدب - ل
محملة - باعتباره « محاكاة » ، وذلك بتعزيز الفرضية النصية التى تجعل
الأدب محاكى تقيا أخلاقية مرة ، ومقولات أو أحداثا إجتماعية فى مرة
أخرى . ولن يفرق من بعدنا عن « القيم الروحية » - نفديا - عن
بعدنا عن « القضايا الإجتماعية للبرجوازية الصغيرة » بل إن كدهما لن
يفرق كثيرا عن طه حين عندما يتحدث عن « رفاق المدق » باعتبارها
« سفرا ضحكا » خطير القيمة « لأنه بحث اجتماعي متقن كأحسن ما يبحث
أصحاب الإجتاج عن بعض اليبثات ، يصورونها تصويرا دقيقا ،
ويستقصون أمورها من جميع نواحيها » . (١٠٠)

وإذا تركنا « استنطاق » القيم الروحية وقضايا البرجوازية وابحث
الاجتماعى المتقن إلى شحنة أحيرة مدسة عيب وحدنا أن النص الوثيقة
يتحول مع كل استنطاق ، كما تتحول كائنات أوفيد ، بمصيح صاحب
النص - نجيب محفوظ - « مثاليا » و « ماديا » مرة و « رجعيا » مرة
أخرى ، ثم تتحول المثالية إلى « مذهب إنسانى » و « اشتراكية صوفية »
من ناحية ، ثم تتحول للمادية إلى « اشتراكية علمية » و « ماركسية » من
ناحية ثانية . وتتجلى التقدمة - بعد ذلك - فى الكشف عن تناقضات
طبقة ، وتظهر الرحمة قرية نفس السب . ولا شئ بعد ذلك - أو فى
أثناء ذلك - سوى عرض الإسقاط

برقاب شخصياته ، وتعريضهم - دوما - للعة الحياة ، مما يكاد يقضى
على الحس المتعائل بالنجاة أو الأمل ، وكأن بين نجيب محفوظ
وشخصياته عدااء عجيبا « لا أدري مبعثه فى نفسه . إنه يعاملهم بقسوة
حتى إن بوارق الهداة التى تلوح أحيانا فى قصصه لا تستطع أبدا أن تندد
بما يكتنف جوها من صرامة وقنم . وإن أحق ما توصف به قصص نجيب
محفوظ أنها قصص قاعة » . (١٨)

وسوف يتكرر هذا الطام الأخلاق - مرة أخرى - على مستوى
الإيجاب بعد سوت حوال ، وسنعود لنستمع إلى أقوال هي استمرار
للعنصر التكوينية الكامنة عند سيد قطب ، ولكن - هذه المرة - بعد
عمق واتساع ، فى كتاب محمد حسن عبد الله عن « الإسلامية والروحانية
فى أدب نجيب محفوظ » ، وذلك فى محاولة تهدف إلى « إعادة البناء
لفكرى لمنطقات الكاتب الخاصة ، باعتباره يطر إلى الانسحاب إلى الله
عل أنه لعل الممكن والمقدور للإنسان فى التغلب على طلائع لم يجد لها
حلا » . (١٩) ومثل هذه المحاولة يعود نجيب محفوظ إلى حظيرة الإسلام
بعد أن كاد يخرج منها ، ونظرا « المشكلة الأخلاقية » شاحنة ،
وسبوع البحث عن « اللامتناهى » فى مقابل « المتناهى » ، و« انتهى »
فى مقابل « الممتنى » .

وبترجعه « الاستنطاق » - فى المحاولة - إلى البحث عن « الشخصية
الدينية واللمسة الروحية » . (ص ١٩) وعندئذ سيغيرنا « الاستنطاق »
أن الأصل القرآن - مثلا - « أقوى تأثيرا وأشد إرفادا » لرواية « بحث
الأقدار » من « الأصل الإغريق الأسطورى » . (ص ٢٤) وسوف



ونظام النص ، سعيًا إلى تطابق بعض « شرعية » متعددة الأبعاد ، ويقدر محمود بنا هذه التكوينات إلى أعماق أعمق التراث فإياها تصلنا بأشكال « الانتماء » المعاصرة

ويقدر ما يلتفتنا هذا العنصر التكويني إلى أن نقد نجيب محفوظ لا يمكن أن يتفصل عن صراع « أنظمة اعتقاد » تقع خارجها ، فإنه يلتفتنا إلى معضلة لا تزال تترك نافذة نجيب محفوظ ، في محاربه إقامة توازن بين ذاته القارئة وموضوعه المقروء . ولكن لهذا كله حديث آخر ، لا بد أن يبدأ بتحليل « أعماط القرامة » ، تلك الأعماط التي لم نقيم بتحليلها - كاملة - بعد . وعندئذ يتكشف الجانب الآخر الموجب من الوضع المعقد من التفسير والشرح والتأويلات في نقد نجيب محفوظ ، وأعلى ذلك الجانب الذي يتلوى على التمدد والغنى والتوسع

وأحسب - لذلك كله - أن هذا الاستنتاج الفكري يمثل عنصراً تكوينياً في الأنظمة الخارجية التي يتحرك في دائرها نقاد نجيب محفوظ إن عمومته لافتة ، وهو يفرض نفسه - في أشكال مراوغة - على أشد النقاد تبعاً من هذا الاستنتاج ، مما يجعله - كمعصر تكويني - « دالاً » يبحث عن « مدلول » داخل أنظمة ، فيفضي - بدوره - إلى عملية أخرى من عمليات إنتاج الدلالة ، في دائرة تتصل بموسولوجيا النقد . وقد يقضي بنا هذا العنصر إلى أسية للوعي تصطرع فيها تكوينات تراثية يتعارض فيها « أهل الظاهر » مع « أهل الباطن » ، حول « القصد » من وراء النص ، وحول « واحدة » ، هذا القصد وليس تعدده . وقد يقضي بنا هذا الاستنتاج إلى تكوينات أخرى في نفس أسية الوعي تصطرع فيها « أشكال للاعتقاد » تتوصل بالتأويل لسد الهوة بين أنظمتها

● هوامش

- (١) يمكن القول إن مصطلح ما بعد النقد مصطلح مستعار من « المطلق الرمزي » غير ، هم اللغة . « ذلك لأن « ما بعد النقد » هو عملية مراجعة تشبه - في حداثتها - العملية التي ترجع بها نفسها اللغة باستخدام كلماتها ، أو العملية التي نجعلنا نتحدث باللغة العربية - مثلاً - عن اللغة العربية » ب . وذلك هو مفهوم « ما بعد اللغة » الذي يقول عنه ياكوبسون حائل . « إن جانب من إسهام المطلق الرمزي في علم اللغة مرتبط بتأكيد التمييز بين لغة الموضوع Object Language وما بعد اللغة Metalinguage ، وكما يجب كارتاب فإنه يحتاج إلى ما بعد اللغة كي نتحدث عن لغة أي موضوع إن نفس العملية التفرقة يمكن أن تستخدم في تحليل المسار بين من اللغة . ولذا ، يمكن أن نتحدث بالإنجليزية (كما بعد لغة) عن الإنجليزية (كلفظ موضوع) بغیر الكلمات والحمل الإنجليزية بواسطة مفردات اللغة الإنجليزية ، في دورة حوسب لغوي وإعادة لصياغته . ومن التوضيح أن هذه العمليات التي يسميها للفظه بالعمليات للبعد لغوي ليست من خلفهم . فقد أثبتوا أنها لا تقتصر على مجال تعلم محسوب ، بل تمتد للصيح حيا متكاملاً من أسسنا اللغوية المعتادة . إذ غالب ما يقوم المشترك في الحرف ترجمه بعضهم البعض لك - من - هم يستقصون نفس الفكرة اللغوية »

(٢)

P Jakobson, and M Halle *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton 1975 p 8

و ما بعد النقد - من الزوايا الأعمى التي يطرحها ياكوبسون - وثيق الصلة بمفهوم « ما بعد اللغة » ، فكلاهما عملية إعادة لغوي باستخدام حسن الخصيلة - اللغوية (في حالة اللغة) والعددية (في حالة النقد) وكلاهما « قرب » يرجع « أولاً » لك كد من صحة عمل الجهد اللغوي أو العددي . ولك كد من سلامة « حصيل المقصود » في كلا القديين

وإذا أصعنا إلى هذا كله محاولة بعض الدرميوطيين المعاصرين تأسيس الدرميوطية على نموذج ماخوذ من علم اللغة وأصغر مثلاً القصد لأول

P Ricoeur *The Conflict of Interpretations; Essays in Hermeneutics*, Edited by Don Ihde , Northwestern Univ. Press 1974.

أو كذا أو « ما بعد النقد » يلتقي مع الدرميوطية على قسائس من

- (١) لويس حوص ، دراسات في النقد والأدب ، الأجلو ، القاهرة ، ج١ ٢٤٥ - ج٢ ٢٤٦
(٢) حل الرمي ، دراسات في الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية للدراسات والبحوث ، القاهرة ١٩٦٤ ص ٢٥٤
(٣) بدأ أول التحليلات الثلاثة لعنصر « البرجوازية الصغيرة » في نقد « سحر » عام ١٩٥٤ - ما بين مجلة « الرسالة الجديدة » و « جريدة » المصرية - مع عبد العظيم ليس (ما بعد « الثقافة المصرية » - ١٩٥٥) ومحمد مندور (ما بعد « لغويات جديدة » في أدبنا الحديث » - ١٩٥٨) ليصبح هذا العنصر - بعد سنوات - الأساس الكامل لأعمال كاملة (مثل خالي شكري والمفتي ، ١٩٦٤)
(٤) صبري حافظ ، الانحياز الروائي الحديث عند نجيب محفوظ ، الأدب ، يوليو ١٩٦٣ ص ١٩
(٥) نجيب محفوظ ، قلب الليل ، مكتبة مصر - القاهرة - ص ١٣١
(٦) لويس حوص ، المرجع السابق ، ص ٢١٦
(٧) محمد مندور ، المرجع السابق ، ص ٧٣
(٨) كيف كمال يوسف - ولا دوى من هو - ولعله من الأسماء الرمزية - من بعض حجاب نازر عبد العظيم ليس موجه جاردوى في مقال بالغ الأهمية بعنوان « نقدنا الواقعيون غير الواقعيين » (الرسالة الجديدة ٢٧ جويل ١٩٥٦ ، ص ١٢ - ١٧) ثم كريستوفر كودويل فتأثيره مهم - بكتبة الثلاثة عن « الوهم والواقع » و « دراسات في ثقافة متية » و « مرصد من الدراسات في ثقافة متية » (بالإنجليزية) في كتابات الرافض العربية الذكرة . ولعل لا بالغ تو فلت أو بدياته وأصغره في كتاب لويس حوص « في الأدب الإنجليزي » (١٩٥٠)
(٩) من الأدب أو سير إلى أفادي من البيولوجيا الفصية التي بشرها فرميل أحمد مراد . أحمد من عن « مصادر عبد الرزاق » في الأدب العربي الحديث في مصر - دار الفكر القاهرة ١٩٧٩

(١٠) غير -

R. Palmer *Hermeneutics*, Northwestern Univ. Press, 1969 p. 43.

ص ٧٠ ، ٧٩

« غيبى هلال : أزمة الوعي الياقنى فى قصة النجاة والحزن » المرجع السابق ،

ص ٢٤ ، ٢٦

« كمال التنبؤ : مع الفناء والفتن فى أدب نجيب محفوظ » الهلال : المرجع

السابق ، ص ١٢٨ ، ١٣٥

(٣٨) محمود أمين العالم وحيد المظلم أنيس ، فى الجنازة المصرية : دار الفكر الجديد

١٩٥٥ ، ص ١٥٤ ، ١٦٦

(٣٩) أحمد عباس صالح ، قراءة جديدة لنجيب محفوظ : الكتاب فبراير ١٩٦٦ ، ص

٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧

(٤٠) عبد الله صبحى ، الشخصية الإيجابية فى أدب نجيب محفوظ ، الكتاب يناير

١٩٦٢ ، ص ٦٤

(٤١) صبرى حافظ ، المرجع السابق ، ص ١٩ ، ٢١

(٤٢) جورج طرابيشى ، الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٣

ص ٦٦ : ١٣٠

(٤٣) رجاء النقاش ، بين الوضعية والباركزية ، الهلال فبراير ١٩٧٠ ، ص ٤

(٤٤) سيد قطب ، كتب وشخصيات ، مطبعة الرسالة ١٩٤٦ ، ص ١٧٦ وانظر مجلة

الرسالة ، ١٧ ديسمبر ١٩٤٥ ، ص ١٣٦٦

(٤٥) سيد قطب ، كفاح طلبة لنجيب محفوظ ، الرسالة ٢ أكتوبر ١٩٤١ ، ص ٨٩٢

(٤٦) ، عواطف منبوذة ، الرسالة ٢٧ نوفمبر ١٩٤٤ ، ص ١٠٤١

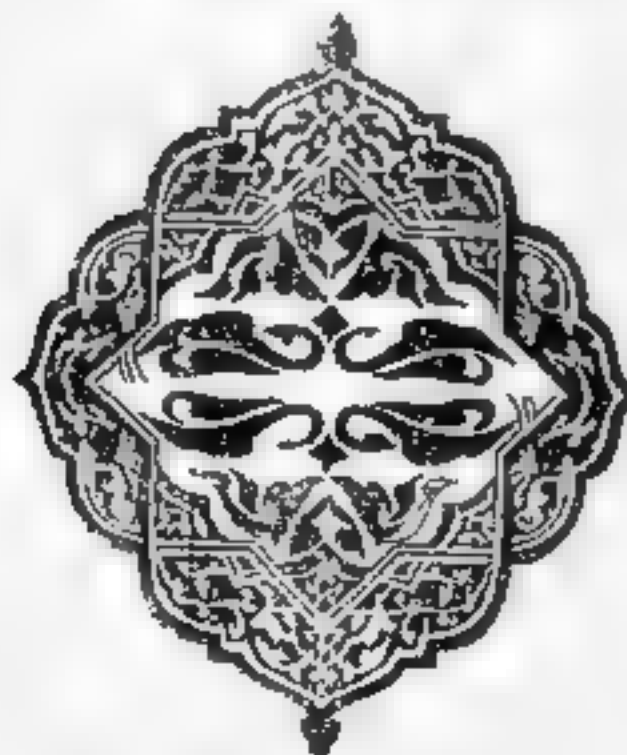
(٤٧) ، القاهرة الحليمة ، الرسالة ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦ ، ص ١٢٢١

(٤٨) محمد قيسى ، ركان الدين ، القنطرة ، ديسمبر ١٩٤٧

(٤٩) محمد حسن عبد الله ، الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ ، دار مصر للعبادة

١٩٧٧ ، ص ٤٥

(٥٠) طه حسين ، مد وإصلاح ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٦ ، ص ١١٨



مكتبة النهضة المصرية

لأصحابها: حسن محمد وأولاده

٩١٠٩٩٤ - برقية، نهضة بركة - سجل الموردين ٢٦٩٤ - سجل المصددين ١٥٨٢



اسم المؤلف
أحمد عطيته الله

د. أحمد شلبي

د. أحمد شلبي

د. راشد البرادعي

ترجمة: د. راشد البرادعي

د. محمد عبد القادر

د. صلاح سيد بيومي

د. محمد عبد القادر

عبد الرحمن محفوظ

د. محمد محمد خليل

د. خوريزم دياب

” ”

د. سمير فاضل

د. وفاء عبد الله

د. لطيفة الصياد

د. أحمد السيد بونس

د. كاميليا عبد الفتاح

د. عبلة عفيفي عثمان

تفتخر بأن تقدم لكم أحدث مطبوعاتنا وأفضلها لعام ٨٠/٨١

القاموس الإسلامي (٥ مجلدات):

موسوعة لتعرف بمفاهيم الفكر الإسلامي وعالم الحضارة الإسلامية
وتاريخ الدول الإسلامية وتراجم الأعلام والشاهير مرتبة ترتيباً أبجدياً.

موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية (٨ أجزاء)

موسوعة النظم والحضارة الإسلامية (١٠ أجزاء)

مقارنة الأدبيات (٤ أجزاء)

فتاوى اللجنة العربية

تعليم اللغة العربية

كيف تكتب بحسبها أو بحسبها

قاموس النهضة الاقضية والتجاري

قاموس النهضة للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية الدولية

قيادة الفكر الاقضية والتجاري

طرق تعليم اللغة العربية

طرق تعليم التربية الإسلامية

الحسن البصري من عمالقة الفكر والزهد والعبادة في الإسلام

أبوزيد الأنصاري ونواذر اللغة

الشطرنج علماً وفناً

مع الإيمان في رحاب القرآن

نمو الطفل وتنشئته بين الأسرة ودور الحضارة

دوال الحضارة - إنشائها وتجهيزها ونظام العمل فيها

سلسلة كتب للأباء والأمهات (٦ كتب)

١ - حياتنا في ضوء علم النفس

٢ - الطفل والبيئة الطبيعية

٣ - صحة صغار الأطفال

٤ - دليل الوالدين في رعاية الأبناء

٥ - دليل الوالدين في معاملة المراهقين

٦ - فنون أطفالنا

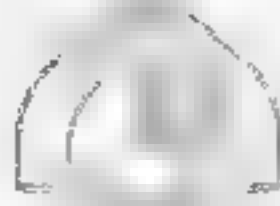
السناء والظواهر في الأدب

نظريته

ومناهجه

□ تأليف: روبرت ماجليولا

□ ترجمة: عبد الفتاح الديدي



لقد

ميرة هذا البحث أنه يعرفنا بحقيقة الوضع الأدبي للنقد في العالم كما يعرفنا بتفاصيل مواقف
النقد الطاهر خاصة ، وبشعرنا فوق هذا بمداخلة الأمر والسؤال لدى بخطر على ما لنا هو
يمكن أن نحاطب قارئنا على هذا النحو ، وإذا كان الوضع كما هو واضح في البحث يتطلب معرفة
فلسفية معمقة فهل نال المشتغلون بالنقد الدراسة الفلسفية اللازمة للموضوع في مثل هذه الموضوعات ؟
وقد مرت جامعتنا المصرية بتجربة من هذا القبيل عندما شرع أمين الحلول بدرس البلاغة في
الثلاثينات متأثرا بالأفكار الفلسفية والخيالية والدلالية لبندكتو كروشه وغيره من مفكرى إيطاليا عندما
قام بالدراسة هالك وظل أمين الحلول غريبا بآرائه وأفكاره التي لم تلق الصدى المطلوب ، وظل
كتابه فن القول شيئا غير مألوف لدى الدارسين المصريين

واليوم يتساقط العالم سباقا معريا رهيا ويظل علينا هذا البحث الخالي بعبارات وفقرات
بالألمانية والفرنسية إلى جانب لغة البحث وهي الإنجليزية . وكذلك وردت فيه إحدى العبارات
باللاتينية أيضا فإنه يشير إلى مؤلفين فرنسيين وأمريكيين وإنجليز وألمان ، ويوضح نظريات متعصبة أو وثق
اتصال بالمذاهب المعاصرة في النقد والأدب والفلسفة . يستغل المؤلف روبرت ماجليولا تجربة وحركة
بين أرجاء الفكر لدعم آرائه واستنتاجاته . ويتحدث بساطة عن أسماء أقل ما يقال عن أي اسم مما
أنه صاحب عشرات الكتب التي أحدثت في العالم حركة يعرف قدرها من يعيش هذه النظريات
المروضة على صفحات تلك الكتب . ولكي نتابعه يجب أن نستحضر كل ذكرياتنا من الفلسفة
ونظريات الخيال والنقد والأعمال الروائية والشعرية التي شعلت أجهزة العلم والمعرفة في كل بقاع العالم
وكنتم أنتمى لن أرقق النص ببعض الشروح ولكن وجدت أنها قد تصدده . لذلك فصلت أن
أشرح بعض أفكاره العامة مقدما كمدخل إلى المصطلحات التي استخدمها الكاتب مجردة لم تعودها في
محال الأدب . ومن ناحية الأسماء التي وردت هنا يمكن الرجوع إلى كتاب الاتجاهات الحديثة للنقد
الأدبي للدكتورة كوثر عبد السلام البخيري وكتاب الواقعية للدكتور صلاح فضل وكتابي عن الأسس
المعمورة للأدب ، والاتجاهات المعاصرة في الفلسفة





وترد نقطة علم الوجود على لسان المؤلف كما ترد ألفاظ كثيرة مثل الظاهرية والمعرفة والوعي والداتية والموضوعية والإحالة المتبادلة واللاهية والفعل القصدى والترسدية والقطعية التوكيدية والخاصية والمشروع والاقتضاب الماهوى والمقولات والحدس والناسلية والمظهرية والأشياء العارقة . والظاهرية تعنى باختصار الدراسة الوصفية لمجموعة من الظواهر كما تتبدى في الزمان أو المكان معص نظر عن القوانين الثابتة المفردة التي تتحكم في تلك الظواهر . ومن حيث المنهج تهدف الظاهرية إلى الاستحواذ خلال الوقائع التجريبية على الماهيات أي الدلالات الجوهرية للشيء ويتم إدراكها هنا عن طريق الحدس ، وهو العيان أو البصيرة التي يدرك بها الإنسان الخصائص الفردية للشيء ، والتي يصبح بواسطتها هذا الشيء بالذات دون غيره . والترسدية هو ما يتألف من الصور والمادى ذات الصانع البديهي بعد استقلالها عن مؤديات التجربة والواقع . فالترسدية هو ما يتجاوز التجربة ويعلم على انهى العادى كأن العقل مفطور عليه .

والخاصية هو الموجود وجوداً باطنياً . والمشروع هو الجسر الذي يعبر من فوقه الموحود في حياته اليومية ليكون موجوداً فهو وسيلة لتحقيق الوجود والمقولات هي التصورات الأساسية للعقل في تعامله بالحياة في تطورها ورمزها ومكاتب وعددها وصفاتها . ول معناها الصفة الأصلية التي يستعين بها العقل في فصل الأشياء وتمييزها . ويقال إنها القوانين الأساسية المعرفية أو الصور العقلية والظاهرية تعتمد على الفعل القصدى للوعي . وهي لا تتحدث إلا في حدود الوعي بوصفه حصيلة مركبات محسوسة . والفعل القصدى هو تخصيص شيء معين بإنشاء الوعي . وعندما يقصد الوعي شيئاً معيناً يكون هذا الشيء موضوع قصد الوعي وإنشاءه فتحدث إحاطة قصدية متبادلة بين الوعي والشيء موضوع الوعي . والوعي هو أيضاً شعور وإن كنا نخص الشعور في اللغة العادية بمحاضن إصاحية ومظهرية شيء آخر سوى الظاهرية . لأن المظهرية نسبة إلى المظهر في حين أن الظاهرية نسبة إلى المظهر . والأشياء العارقة هي الدرجات الانتقالية بين اليقظة والرم عن طريق العوص من تحيل إلى آخر حتى يصل إلى الحلم كأول خطوة نحو البت . والناسلية هي التصغير عن طريق الناسلات أو الخيالات الوترانية . ونقطيته هي إدوحياتية أي القطع بصفحة شيء اعتياداً على الظل لا على البقية لتجريب . واقتضاب هو رد الشيء إلى صورته الممكنة البسطة بمنزلة في دلالاته الجوهرية والأمل كبير في أن تضيد هذه الملاحظات هنا في هذا البحث عند قراءته ، علماً بأنه مكتوب على أرفع مستوى علمي .

التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه

على المرء أن يستقر على عبارة تقريبية معقولة وموجزة عن بصرية الأدب الظاهري ومبجعه في الألفاظ تحسب حساب التيار بأكمله . وبعد ما يبدو ذلك ممكناً في نظرياً سيكون ذلك هدفاً ثانياً لنا في د س ب

ويعتمد علم الوجود الخاص بالعمل الأدبي كما يفهمه الظاهريون على بعض مبادئ نظرية المعرفة الأساسية في المذهب الظاهري وسدو هذه المعرفة أولاً بشكل مكتمل في الفهم الفلسفي لإدموند هوسرل (١٨٥٩ - ١٩٣٨) وقد ذهب هوسرل في كتاباته المبكرة في القرن العشرين إلى أن نظرية المعرفة المعاصرة بحاجة طريقاً مسدوداً وهو يبرر ذلك بقوله أنه قد كانت حدث انقسام مريع بين الفكر والعدم . وشأن مثل هذه الانقسام عن النظر إلى الوعي كما لو كان مفقوداً (مثلاً ذلك عندما يكون الفكر عارفاً به ولا يعرف العالم الخارجي) وقد يظن في الوعي نظرة حاطة بوصفه « ملكة للوعي » بدلاً من « فعل للوعي » (١٣)

تقوم هذه الدراسة بالكشف عن مصادر النمد الأدبي الظاهري ومضامينه (١) وهي تهدف أيضاً إلى تزويد القارئ بدراسة إسالة تثير لاهمهم عند المتخصصين في الأدب الأمريكي والأدب الإنجليزي ممن لم يألفوا هذا التناول الأوروبي (٢) . وقد أحدث النقد الظاهري في أوروبا تأثيراً أوسع مدى من النقد الأدبي الوجودي الذي استعاره الأمريكيون في نشاط مسحوظ . ولتناول الظاهري هو التصغير الذي اختاره جان بيار ريشار وجان روسيه وجان استاروينسكي وأميل استيجر . وقد أصاب ذلك كثيراً إلى أعمال جورج بوليه ، والمرحلة المتأخرة بمنزلة في حاسنون باشلار ، والمرحلة المبكرة المنزلة في رولان بارت . والتناول الذي يمكنه أن يرهو مثل هذا لتأثير على العالم الخارجي يستطيع أن يعود على الأقل ببعض العائدة بالنسبة إلى الأدب . لأنحلو أميريكية أيضاً . أما بالنسبة إلى لشعطين بالأدب المقارب وعبرهم ممن عزموا بالظاهريه من قبل فهذه بدراسة تختص بمهمه أخرى . وعلى أرض القارة الأوروبية ذاتها يصعب

التي هذه بدائية (وأوليتها وسادتها وشاؤها) عندما يؤكدها كما لو
 أنها كانت بسطاً لموضوعية بسيطة حياً أو كما لو كانت الموضوعية
 بسطاً ذاتية ونسبي الخصلة في هذه الحالة إلى أن يصح قاعدة
 الحركة الثانية هي «استبعاد العالم كلية كمصدر للمعرفة»^(١٤) ويؤكد
 التحريبي من ناحية أخرى سلبه الوعي والشخص العارف يراه
 التحريبي على أنه «صورة معكسة» وصورة مطووعة، تقوم الحقيقة
 للمعرفة عليه بغيره على الدب «عقبة» والتحريبي يصح مصادره مؤداها
 «أن هذه الصورة مثل الهاكاة أو الحقيقة في ذاتها المزدوجة تؤلف الشيء
 المناسب المباشر للمعرفة»^(١٥) وعلى الرغم من أن كلا المثالي والتجريبي
 يتحدان «بواقعا معاينة في معسنة الذات والموضوع فيها يوافقان على أنه
 لا يوجد حصر بين الفكر والعالم

ويرفض هوسرل في مراحل المبكرة كلا هاتين النظريتين
 المعرفيتين، لأنها تعشالان في فهم الوعي بوصفه «فعلاً قصدياً موحداً»
 (كما سيتضح فيما بعد من أجل النهم الدقيق لما يعنيه الظاهري بلقطة
 «إحالة قصدية متبادلة» إلى معاني لفظة القصد الاختيارية قد احتجت من
 الذاكرة قديماً) والوعي عند هوسرل ليس عارفاً ديكارياً للمعرفة.
 وبكيفية تعادل حقيق مع العالم الخارجي فالوعي فعل. حيث تكون
 بذات قصده. ويكون الشيء مقصوداً. ويكون كلامها متصفاً
 بالبدل (وحيث تكون بذات حقيقة ويكون الشيء حقيقياً أي صدقاً
 حق من الخارج)^(١٦). وتعتقد الظاهري عند هوسرل أنها بذلك يمكنها
 أن تبلغ حقيقة حلال التعرف على الماهيات المتكشمة في الوعي. أما بعد
 هوسرل فظريّة المعرفة الظاهريّة تحرر بتعبيرات ذات دلالة في «أبدي دارق»
 هيدجر وجان بول سارتر. ورد كـ هوسرل قد وضع مسألة التوحيد من
 أقواس حتى يمكنه أن يبرهن بطريقة أفضل جوهر الفعل المقصود. فإن
 هيدجر - بعد أن حول تعريف هوسرل للوعي إلى تعريف راديكالي
 جذري - أعلن أنه ينبغي الإمساك بالوعي لا كحالة ساكنة - بل كعمل
 دسميكي وكحقيقة. كما هو شأن الوجود. وفصلاً عن ذلك يصيب
 هيدجر من خلال تأكيدهم هذه وحالات المراجعة - بصيف نوعي
 بدهي بوصفه أكثر راديكالية وحدوية من الوعي الانعكاسي وبصيف
 هيدجر يقبض بحال الوعي وفها لأسس في المعنى المهمة. مثل هم. أو انهم
 المعنى. وشل عام لأشياء البرهانية وعالم الأشياء البرهانية للرؤية
 عندما جرى استنهاها. وأبقى ذلك كله في الوقت المناسب ليؤثر تأثيراً هاماً
 على النقد الأدبي الظاهري وفي مقابل ذلك يطور جان بول سارتر الفعل
 القصدي كتجسيم للاختيار الأساسي للإنسان، فيرى في كل فعل قصدي
 عردي تصميمنا لطريقة المرد لوحدة لمواجهه الحياء. ويطلق على هذا
 الاختيار المرد سم المشروع الأساسي لشخص. ويرى سارتر في نظريته
 عن الشعر أن النمطة الشعرية شأنها شأن الشيء الطبيعي الذي يحتوي على
 الانفعال. وبذلك يصبح الانفعال شئاً في الشعر

ولا ينبغي الخلط بين هذه الإضافات التي أتى بها هيدجر وسارتر في
 نظرية المعرفة الظاهريّة وبين تأملاتها انتقافية. فقد اعتقد هوسرل أن
 انتقافية في عصره وفي عشرات السنين التالية محكوم عليها بالإسقاط
 وذهب إلى أنه على الفلسفة أولاً أن تصح «على ترانسندنتاليا أساسياً»
 واحتصار عليها أن تتحكم في مهيبتها الخاصة. وبدلاً من أن تكشف

الانتقافية المعنى في التجربة كما ينبغي لها أن تفعل، فرضت بدون وجه
 حق المعنى على التجربة. وأراد الظاهريون منذ هوسرل (وخاصة أولئك
 الذين يكثر الاستعارة من أقواله في المرحلة المبكرة. أو المرحلة الأكثر
 جرحاً نحو الوصف) أن يروا مهمتهم على أنها مهمة وصفية (الهدف
 الظاهري) أكثر مما هي مهمة القرض للوصول (في أعينهم، وهو التيار
 الميتافيزيقي الخاص بالاستدلال على الفاعل من أسلوب العمل). وعندما
 تناول هيدجر وسارتر بالتفصيل الأفكار الخاصة بعلم الوجود وعلم
 الأخلاق التي أطلق عليها اسم الوجودية أصبحا بذلك معتمدين إلى مدى
 بعيد في الميتافيزيقا ولم يعودا ظاهريين. أما الناقد الأدبي الظاهري فإنه -
 مانحاً من أفكار هوسرل نقطة انطلاق - ظل شديد الصلابة على وجه
 الخصوص فيما يتعلق بحياة الميتافيزيقي فهو يحاول أن يبني محايداً
 ميتافيزيقياً. وأن يرتبط بالتحريية وحدها، وأن يوضح ما يوجد بالعمل
 الأدبي ذاته. ولذلك تتميز طريقته في التناول عن النقد الأدبي
 الميتافيزيقي الذي يفسر الأدب في ضوء الحدين أو الابدولوجية الخاصة
 بالناقد. وهو يصنف النقد الأدبي الوجودي الذي يصدر عن الوجودية
 عند هيدجر وعند سارتر بوصفه نقداً معتمداً على مبادئ قبلية. وبوصفه
 ميتافيزيقياً. وبالتالي غير ظاهري^(١٧). ويندرجان بير ريشتر بقوله
 «يظل أكبر الخطر هنا في ثقل الروح الذي يتجلى في حرص بناء قطعي
 توكيدي بالقوة على العمل» (العالم الخيالي عند مالارميه ص ٣٧ -
 باريس - طبعة سوي - ١٩٦١)

والفلسوف الثالث أكبر الذي يدخل إصدارات عن المعرفة
 الظاهريّة هو موريس ميرلو - بونتي. وهو لا يبعد تأكيد بعض لذات
 والموضوع نادياً فقط. ولكنه يحمل نظرية هوسرل لأصية عن لإحالة
 المتبادلة خطوة خطيرة إلى أمام، عندما ذهب إلى أن الذات والموضوع لا
 يتحلان الانعصال تحليلياً. وكان أملاً أن يتجاوز بواسطة مثل هذه
 الصياغة المعرفية الواحدة نقطة الخلاف حول الذات والموضوع مرة
 واحدة إلى الأبد. فكل وعي في ميرلو - بونتي هو علاقة موحدة من
 الذات والموضوع. وقد ذكر أنه يستثنى المكرة من المخطوطات غير
 المشورة الخاصة بهوسرل. فتوسع أيضاً في تعريف الإحالة المتبادلة لكي
 يحمله يتضمن كل العالم التجريبي للفرد أو عالم المعاش. وفي محال
 المعويات بالذات، يؤثر ميرلو - بونتي على النقد الأدبي الظاهري أكبر
 تأثير. وقد استخدم ميرلو - بونتي نظرية الإحالة لكي يتجاوز معضلة
 المثالية - الإمبريية (التحقيقية) وهي نفس الطريقة التي استخدمها
 كذلك في معالجته للغة^(١٨) لميرلو - بونتي يرى اللغة كما لو كانت فعلاً
 قصدياً. وأيضاً بذلك من ناحية النظرية البيوية الأمريكية (عند
 بلومفلد). التي يرى اللغة ذات كيان ذاتي ومستقلة عن المتحدث
 (فيكون معناها مولداً توليداً ذاتياً). وأيضاً من ناحية أخرى نظريتين
 (١) السلوكية (٢) والمثالية اللتين تربان في اللغة مجرد علامة لأنشطة
 المتحدث الذهنية (يرى السلوكية في اللغة إشارة للدعوات العصبية لدى
 المتحدث. وترى فيها المثالية إشارة لمكر المتحدث. وفي كلتا الحالتين لا
 يكون للإشارة «معنى» ولكنها «تشير إلى» المعنى في عمليات المتحدث
 الذهنية)

واللغة كعمل قصدي هي عند ميرلو - بونتي فعل إيماني . فهي ليست علامة لأحد المعاني ولكنها تجسيد وحلول للمعنى . ويكون التجسيد أكثر كثافة وأكثر غنى في اللغة الشعرية ، لأن العناصر التصورية وغير تصورية فيها (المعنى الاعمالي) تلعب أدوارا تعمل على تقريب أهميتها في حياة الشاملة للكائن الإنساني (لأن اللغة التي نغير بطريقة عسية بدلا من التصورية فقط تختلط لها ميرلو - بونتي باسم الكلام) . نظرية الكلام بهذا تفهم التوازن بين اللغة عند فهمها كعلامة واللغة منظور . إليها ككبير قائم بذاته . وهي تجيب على الموقف الأول بقولها إن الألفاظ تعمدات يمدية للمعنى . وبذلك لا يستطيع الإنسان أن يهجر البناء المعنوي ويعثر على معنى في مكان آخر . وتجب على الموقف الثاني بقولها إنه لما كان البناء المعنوي على وجه التجديد إيمانيا بوصفه تجسيدا للمعنى ، ولما كان فعلا ، فن اللازم تفسير البناء اللغوي بوصفه تعبير للمحدث . ولما كانت اللغة فعلا موحدا يربط الذات والموضوع (الموضوع هنا يمكن أن يكون إما ما يدور حوله الحديث أو يكون نقاري/المتنوع) فلا يمكن أن تنزل اللغة عن أصولها في تعسف . واختصار يركز ميرلو - بونتي انتباهه على المعنى المهابث أو الباطن في البناء المعنوي ، وبكيفية هذا المعنى المهابث أو الباطن في ضوء طبيعته الحقيقية من حيث هو تعبير وتعبا لما يذهب إليه ميرلو - بونتي بتعدد مختلف حالات الوعي لدى الشخص الإنساني في (مشروع أساسي) (مشروع لفظة يستعملها سارتر أيضا) والكلام على أحسن أحواله يمكن أن يتضمن ديث الأسلوب المعاشي المفرد ، وأن يخلق التكامل بين مختلف مستويات المعنى (طبقات الدلالة) نجا لذلك وأن يظهر في أصولها ، خلاص انشامل الوحدة التجريبية للمتحدث

وقد قام النقد الأدبي الطاهري بمعاونة كل المصادر للتقدمة بتسمية علوم وجود جديدة تنبثق بالعمل الأدبي . ومن أبرز هذه الأعمال كتاب رومان إيجاردس عن العمل الفني الأدبي (١٩٣١) وكتاب ميكل دوفروين عن ظاهرة التحرية الجمالية (١٩٥٣) والظاهرين الذين يعمرون في حقل النظرية الأدبية مختصون بما يسميهم بقدر الخلاف القائم بين جون كرويانسوم وكليث بروكس في النقد الأمريكي الحديث . ولكن كما يعتمد كل من راسوم وبروكس بعدد من المبادئ الوطنية المشتركة ، وبذلك يكون في إمكانهما أن يمثلتا جبهة مشتركة ضد التزعة الأرسطية الحديثة الممثلة عند ر . م . كرين ، فكذلك من الممكن أن يقال إن أصحاب النظريات الطاهرية المختلفين متفقون حول الأساسيات مع بعض التحفظات الهامة . ولذلك يمكننا الآن أن نشرع في وصف البرنامج لدى مثل معظم النظريات الطاهرية الأدبية ، وفي تقديم عرض للبرنامج لنتعلق بعلم الوجود في العمل الأدبي في رأيهم

ويقول الطاهريون العاملون في حقل النظرية الأدبية وصف الوعي الإنساني الذي صادفناه من قبل في عرضنا لنظرية المعرفة الطاهرية والوعي الإنساني بالنسبة إلى المناهض الطاهري يمثل علاقة مكثفة بين نفس والعالم ، أو يمثل عالم المعاش أو شبكة من التجارب الشخصية . ويصبح مؤلف العمل الأدبي بذلك شخصا يتقن حياله العناصر الخاصة بعالم معاشه ، ويحوطها ويخلق منها بناء روائيا أو عالما روائيا . ويسمى

الكاتب المبدع عالما الروائي ويجسده في اللغة ومن خلالها . ولذلك يعد رومان إيجاردس في جالياته يصبح العمل الأدبي بناء مؤبدا من أربعة أطوار (أطوار متغايرة وغير قابلة للإعصاف ولكنها متحدة جاليا في انسجام متعدد اللغات) يتألف مستواها الأول من الأصوات والمعاني ومسلسلات الحمل . ونشأ عصر الأشياء في الظروف الخاصة (الأحداث والتطورات إلخ .) من هذا المستوى ، في حين توفى تلك الأشياء معا عالم الأشخاص والأشياء والأحداث التي تنتمي إلى عمل حاصر كما لو كان عالما^(١)

وعلى ذلك فالعمل الأدبي عالم روائي محتم في اللغة ومن خلالها . ونحملنا المرحلة التالية للوصف الطاهري على أي حال خطوة حاسمة أبعد من ذلك ، ونقرر على وجه التجديد أنه لما كانت اللغة إيمالية ومعرفة فإني العمل الأدبي - يعمل في طبائه الأثر المطبوع المفرد الخاص بوعي المؤلف شخصا . وبعد الطاهري الأثر المطبوع المفرد للمؤلف محابا أو باعنا في العمل الأدبي ، وأنه يكون هنالك في تناول اليد من الناحية النقدية والنقاد الطاهريون يوافقون باستثناء القليلين عن أن النقد على طريقة كتابة السير والتراجم أو أي نسق نقدي يعالج « النفس » الخاصة بالمؤلف في شكلها غير المحدد كجزء من العمل (بالرغم من أن الكشف توجه نحو دراسة العمل) هو عمل غير صحيح . ولما كان النقاد الطاهريون يشتغلون فقط في حدود البناء الأدبي (كما سوف نرى) فإنهم يعدون تناولهم من الداخل أو من الباطن مقياسا للمسيح الطاهري منذ أيام هوسرل^(٢) . وعندما يشير النقاد الطاهري إلى أنماط من الإحالة المتبادلة في العمل الأدبي فإن الإحالة المتبادلة تعني المواجهة الشاملة ولا تعني مجرد عملية التصور . وهذه الأنماط من الإحالة المتبادلة يمكن بلوغها خلال التحليل الداخلي فقط وليس خلال بحث السيرة . وعلى ذلك فالتحليل الأمريكي « النقدي الجديد » ضد « المعالجة القصصية » لا محل له

ويحرص رومان إيجاردس دائما من الشغف بالسيرة الشخصية للمؤلف ، ويعترف بحصور داتية المؤلف على النحو التالي : في كتابه عن العمل الفني الأدبي يرى إيجاردس وجهات النظر والمضمرات التي تظهر فيها الأشياء المقدمة على أنها الطور الرابع من أصوار البناء الأدبي . وهذا كان من غير الممكن تحديد أشياء العمل الأدبي بوصفها متصايدته الموجودة الحقيقية فإن منظوراته التي يقدم العمل الأدبي أشياء فيها يتم اختيارها قصدا من جانب الفنان . ومنظورات المكان والزمان أهمية خاصة ، لأن المؤلف يختار من خلالها أشياءه وأحداثه الروائية التي يقدمها . ويتيح من خلال ما يتقبه أسلوب الشخص وللأحداث والأجواء^(٣) . ويؤكد أيضا ميكل دوفروين في كتابه « اللغة والفلسفة » حضور داتية المؤلف . ويشاء : « فمن أي شيء يتكلم (الشاعر) إذن ؟ يتكلم عن العالم . ونحن نتعلم كيف نعرفه في كلمات عن العالم الذي يتحدث عنه ، والذي يمثل نمطا واحدا ممكنا من بين الأنماط الأخرى »^(٤) . وحتى التمثل العام للعمل الأدبي بوصفه تجسيدا للعلاقات الأساسية بين النفس والعالم ، يسمح بتأكيدات موعه ويستطرد النقاد الطاهريون في انتقائهم الخاصة بكل منهم فيما بين التأكيدات . ولهذا يبرز ميكل دوفروين أهمية قطب « العالم » (ما يسمى هوسرل النوم) . فالنوم الأول للعمل الأدبي في نظردوفرين يتمثل في

الكشف عن وجود العالم أو لطبيعة الحقيقه . ويشير رومان المجردين إلى الإحالة المتبادلة كمئات فاعلة في العلاقة بين العمل الأدبي والفكرى . ويرى المجردين الأشياء في العمل الأدبي كمعطيات بشكل «جرى فقط في المنظور» . والفكرى هو الذى يعبر العتبة إلى تلك التوضيحات خلال أعمال الوعى الفردية الخاصة به (١٣)

وتحدث مجموعة السائدة من بين النقاد الظاهريين بصراحة عن الأنماط المهرية الخاصة بالمرئى بوصفها حاضرة بالعمل وذات فاعلية في العمل الأدبي . وتركز هذه المجموعة خلال تحليل النمط المخصص للتجربة الكامن في العمل على الدور المريد الخاص «بنفس» المؤلف أثناء اندماجها واشتياكها بالعالم . وما كانت اللاتية هي التي تشتمل على الحجاب الإنسانى فإن هؤلاء النقاد يشعرون بأنه في إمكانهم أن يعطوا الدراسة المتكافئة عن طريق الاعتماد فقط على التناولات المصنعة نسبيا خاصة من أجل تمثيل الوعى . ولهذا فالمذهب الخاص بعلم النفس الظاهرى يوفر لهم رؤى منهجية كثيرة . وتتميز هذه المجموعة الظاهرية بعلامتين مميزتين : الأولى الاعتراف بحضور المرئى في عمله خلال النمط المخصص للتجربة ، والثانية استخدام الاستعارات المنهجية من علم النفس الظاهرى . وسوف نطلق على هذه المجموعة السيطرة لقب جناح جان بيار ريشارد لسبق الظاهرى . ونحن نضع عليها هذه البطاقة لتمييز نوع من النقد الظاهرى . لمعظم الممارسين لهذا النقد وصلوا إلى مكانتهم النقدية بشكل استقلالى وقبل ريشارد نفسه بوقت طويل . ومن هذه الساحة أخذوا على عاتقهم مهمة الوصف الظاهرى للنمط المخصص للتجربة ، واعتمدوا على المصادر المنهجية لعلم النفس الظاهرى . وقد دلت بمكر أن بعض النقاد الآتية أنماؤهم فضلا عن غيرهم إلى هذه المجموعة المسيطرة : ميرلو - بونتي (في كل من نظريته ونقده الأدبي العمل) وجان بول ريشارد وجورج بوليه (١٤) وجان استارووينسكى وجان روسيه وإميل استيجر (١٥) والمرحلة المتأخرة عند جاستون باشلار والمرحلة المبكرة عند رولان بارت . وفي الولايات المتحدة الأمريكية هيبس مبر وبول بروككورد . أما الظاهريون من أمثال رومان المجردين وميكل دولفين من ناحية أخرى فهم على التحديد بسبب السنين الدامتين اللتين ذكرناهما يرفضون تناول الذى يتبعه ريشارد بحجة أنه «يجمع نحو علم النفس» (١٦) (وفي الولايات المتحدة الأمريكية بفضل ريبه ويلك نفس الشيء من حيث الرخص لتأثره ببعض الشيء برومان المجردين) (١٧) وهما تلتصق هذه المقامة بتفسير تناول الظاهرى وفقا للمدرج الخاص بمجموعة ريشارد (لأنهم مسئولون عن النقد الظاهرى العمل لعدم حاله)

وبالنسبة إلى ريشارد وزملائه تمثل الأنماط التحريية مكانة رئيسية هامة بسبب وطبيعتها الخاصة . فهي تولد جهازا من العوامل التي تظل جوهرية في الإنتاج الهائى للخيال ، وهو العمل الأدبي ، وعلى نحو ما هي عليه في عالم المعاش الخاص بالمؤلف . والأنماط التحريية الكامنة مريده لدى المؤلف ، وتعتبر الأسس الدعامة الخاصة بكل مشروعاته ، بما في ذلك مشروعاته الخيالية . فهي تزود العمل بالوحدة الخاصة بأسلوب الحياة الشخصى . وتبدل مجموعة ريشارد على ذلك بأن الأنماط التحريية تقم لوسائل التي تحمل شيئا من وعى المؤلف وشعره حاضرا في عمله

والأنماط متضمنة في العمل الأدبي نفسه ، ويمكن اكتشافها عن طريق المصحص الظاهرى (١٨) . والأنماط التحريية هي العلاقات الأساسية بين النفس والعالم ، التي تبرر أى وقائعية خاصة ، حقيقية أو خيالية في تلك العلاقة (١٩) . (وكما سوف يرى ليست كل علاقة تأخذ صورة النفس - العالم ، مما يبنى إلى النمط الوعى موضع التساؤل ، بحاجة إلى وفائعية ذلك النموذج) . وعلى الرغم من أن الأنماط التحريية يمكن - على أساس استمراريتها - اعتبارها «ثالثة» فالظاهريون يعتبرون حقا بإمكانية حدوث تعبر في تلك الأنماط . ويمكن أن تعبر أنماط هذه العلاقة النفس - العالم ، ولكن التعبير الذى ينال شيئا قسائيا إلى هذا الحد يعادل أو يكون هو نفسه تعبرا قسائيا في العمق بالنسبة إلى وعى لعهد ومثل هذا التعبير يعتبر - سواء كان نحو الأفضل أو نحو الأسوأ - بقطعة تحول في حياته .

وتلعب الأنماط التحريية دورا حيويا هاما آخر في الوعى الإنسانى وبالتالي في العمل الأدبي . فهي تمثل السبب الحقيقى في الوحدة داخل الشخص الإنسانى ، ودائما فأسبانه الروائية الخيالية ، ودخل التجسيات اللعوبة الخاصة بهذه التأسيسات ، أى بدخل البناء الأدبي (٢٠) . والوحدة للعبة هنا هي وحدة عضوية ، وهي الوحدة أو الكل للمائل في العلاقات بين الأجزاء بعضها وبعض . ولا حاجة لهذه العلاقات إلى أن تكون علاقة هوية أو مماثل ، إذ من الممكن أن تكون أيضا علاقة تقابل . وأكثر من ذلك - وهو ما له دلالة كبرى في نقد الأدبي - تمثل هذه العلاقات العامل الذى يوحده بين كل الأعمال الأدبية الخاصة بمؤلف واحد توحيدا كليا مادامت الأنماط التحريية الكامة حاضرة حضورا كليا ومتزايدة فيما بينها جديليا بطرق متحدة . وما كانت الأنماط التحريية الكامة متبعا للحياة أو الوجود الخاص بالعمل الأدبي (أو الأعمال الكامة) فإنه من صميم مهمة الناقد أن يقوم بعرضه وتكوينها جاليا (على الرغم - من أنها - بالتأكيد ليست مهمة الوحيدة) .

والآن وقد لنا بوصف ما هو العمل الأدبي بشئ من التفصيل يمكننا أن نتقل إلى أعقد قضية ، وهي كيف كان العمل الأدبي ما هو عليه ؟ .

لقد لاحظنا من قبل أن النقاد الظاهريين من نوع ريشارد يبحثون بطرق مباشر أو غير مباشر في علم النفس الظاهرى عن بعض الرؤى المنهجية . ونبدو استعارات هؤلاء النقاد سادجة بما فيه الكفاية ، وغير قابلة لأن تحدث تقويضا في تكامل النقد الأدبي الخاص بهم يقتبسون من علم النفس الظاهرى عنقطا إيجابيا للمقولات التي تعنى أو تحسب حساب كل مظاهر الوعى الممكنة . ويمثل المخطط الإجابى نوعين أساسيين من المقولات : ما يسمى (١) بأحوال الوعى . (٢) ومضامين الوعى . ولا ينظر النقاد الظاهريون إلى هذه المقولات بوصفها حقيقية . ويتم استخدام المقولات فقط من أجل ضمان محص الأنماط التحريية كما هي مصاغة لفظيا في العمل الأدبي محصا نسيقيا واسع الإدراك . ومن المسلم به أن المقولات مصطبة ، فهي مجرد وسائل ملائمة لتحفظ أعمال واختصار ليست هذه هي الصور الترسنتالية الخاصة بالمصنف المثالى . وهي ليست أيضا بصايفات قبلية ، توحد من ناحية الموضوعية

بوصفها حقيقية فيما يتعلق بأنواع معينة من المصنوع والقيم المتجاوبة (ومن ثم نهدف أيضا عن الأنساق ولتقرر البدائية القروندية) (٢٢) المؤلف وحده يمكنه أن يعطي القيم العريضة والتعبيرات الخاصة بوجهه. وأخيرا ليس من شأن الأحوال الوعى أن تقوم بتعيين الذاتى ، أو من شأن مصمم الوعى أن تقوم بتعيين الموضوعى. وعنى عن اليان أن مثل هذه الصناعة التعبيرية تستعمل كل مبر. لبيان الظاهرية ، بل يصح دور الأحوال هو تعيين دول (أو وظائف) الوعى العينية المتغيرة. ويعنى الوعى هنا ، لإحالة لمادة ، أى النقص المتبادل لكل من النفس والعدم الخارجى. ومحتويات الوعى هى دقائق النفس والعالم مضوية فى العلاقة «الوعى» - الإحالة للتبادلة ، ومن ثم فإن المحتويات هى أيضا تنصص متبادل بين اللدائية والموضوعية.

وتختلف لتحديدات أحوال الوعى ومحتوياته من نافذ إلى آخر وأكثر التصبغات تشبلا هو التالى . الأحوال - المعرفة والإرادة والانفعال والإدراك والزمن (مشملا على الذاكرة) والمكان والخيال ، والمحتويات - العالم (غير الوحدات الإنسانية) والمجريات (الأحداث) والغير (الناس الآخرون) والنفس (النفس بوصفها مصنوع الفعل النفسى الخاص بالشخص) . وما أن الناقد الأدبى يدرس الأعمال الأدبية ومتجات التحويلات فى خيال المؤلف التى تخص عالمه مناشه فيكون إحسان الخيالى معهما على أنه الحال للنظم ، أن الحال الذى يوحده بين الأنشطة الجوهرية المتغيرة فى رعى فردى مترا بطل. ولهذا فالناقد الظاهرى يعتقد أنه عندما يكون بصدد دراسة الثلاث العينية الخاصة بالأحوال الستة الأخرى يكون حقيقة بصدد دراسة الثلاث العينية الخاصة بالنفس. ولعل بعض العوامل الدافعة - أو الكثير منها - نحو استخدام الناقد الأدبى الظاهرى للأحوال والمحتويات يمكن تتبعه عند علماء النفس الظاهريين المعاصرين فى بذورها الفكرية التى صادفتها من قبل عند كل من هيدغر وسارتر. ولذلك فتأكيد هيدغر للحالات المزاجية يساعد تحييل الإلهام للأحوال غير العقلية. وفيما يتعلق بالعقل القائم وراء «المحتوى» - المقولات ، هذا الناقد الأدبى نجد أن تقسيم هيدغر لمحتويات الوعى إلى أساق مختلفة من المعانى (الحضور ، فى متناول البد إلح) يمكن أن يرى موضعه رائدا سابقا

والسؤال التالى الذى يرد هنا هو كيف تتجسد الأنماط التجريبية الخاصة بالمؤلف داخل العمل الأدبى ويساعدنا التفكير فى هذه المشكلة بلغة أحوال الوعى على وضع السؤال فى إطار ، من الواضح تماما أن الأنماط التجريبية التى تنطوى على الحال المعرفى (ونعنى هنا الدهى انصلاى أو ملكة الفعل عن طريق التصورات) تجد تعبيرها فى الأربعة التصويرية الخاصة بالغة. والسؤال الصعب هو كيف تتجسد الأحوال غير لتصورية. ويمكن أن نوجد الإجابة فى نظرية الزمر فقط. وتأتى المؤثرات المتلاحقة عند الوصف الظاهرى المتدفق للرمز من كل الانبجاعات. ويستعيد المرء فى الحال «الانفعال» عند سارتر ، الذى يصير اسعة - «الشيء» «الشاعرى» ، وتشمل المؤثرات الأخرى ليو اميترز . وشارل دى بو. ومارسيل ريمون. وألبير ييجان (٢٣) وحاسون ماشلار وجان فال. ويتقدمهم رميا سيجموند فرويد وهيرى برجسون. وقد مال الوصف الظاهرى لمرمر صياغة تعبيرية محددة على يدى هوريس ميرلو -

يوتفى الذى عرصا عمله من قبل باختص. وعدد ميرلو - يوتفى للكلام إسقاط عيى للشخص مأكمله. وتؤلف الأساليب الطقبة والسمة للكلام طرقا هامة بحيث تعبر العصر عن انعقبه لشخصية عن نفسها. ويتنصص التعبير انعبيى الشوية بخلاق لتدعى لسوافة. أو بعبارة أخرى للغة المخارية أو أى لغة رمزية أخرى. و «يدو» الكلام فى أعى صوره فى اللغة الشعرية. ولكل ما سى ساجون هان. بلقد الظاهرى .

الأول . أن التجربة المتجسدة فى اللغة الشعرية غثل بشكل ما كل أحوال الوعى . فإذا كانت التجربة المتجسدة سمعية بشكل مدلى مثلا تكون المشاركات الأخرى الانصدد وإد دة والمعرفة والأحوال الأخرى فى هذه التجربة السمعية مدلى ممثله أيضا



والتي في المصروف خاصة بالاحتياجات الاقتصادية والتي
تتعلق بالأساس في التصرفات المالية والإدارية والخدمية
الأخرى في هذه المصروفات ولكن المصروفات الأساسية وكذلك في كل
مصرف التكاليف

ويتضمن مذهب هوسرل الظاهري في شكله الأكبر اقتضابين . ولا يشبه واحد من هذين الاقتضابين مذهب الاقتصاب على نحو ما يفهم لعالم الانجليزى الأمريكى هذه اللمظة . والاقتصاب الأول أو الاقتصاب الظاهرى (ويسمى أيضا الاقتصاب الترنسكتالى) هو عملية نقية بقصد بها ضمن عدم تعرض دراسة الظاهرة للخطر بواسطة اعتبارات خارجية أو مقتضيات غير قابلة للتحقيق^(١) . والاقتصاب الظاهرى هو استبعاد لدروس للبحث في وجود أو عدم وجود الظاهرة المقدمة لدراسة ؛ فهنا الاقتصاب يحمر الدارس إذن من كبحل بحث البناء الجوهرى للظاهرة الفردية . والاقتصاب الثانى هو ما يسمى بالاقتصاب الماهوى . والاقتصاب الماهوى هو الاستبعاد المدروس لأى اعتبار يكون خاصا بظاهرة واحدة فقط بين عدة ظواهر . وتفرح أقوى اشترعت اللاتاريخية بين نقاد الأدب الظاهريين تطبيقا (ولعله تطبيق غير موفق في هذا) للاقتصاب الظاهرى عند هوسرل . ويمكن أن نظر إلى اقتصاب هوسرل الظاهرى على أنه مماثل لجهود نقاد الأدب لتصفية التحيز نحو جلدسة الشخصى عندما يقوم أحدهم بتفسير الأدب .

وإختصار يختبر لئلا يفقد مقدار ما يستطيع السلامة التجريبية لعله كرمز للحقيقة وهذا النقد - وهو أبعد ما يكون عن ضيق الأفق و التناول يتدقق أوهام كاهنكا بعض القدر الذي يتدقق به الدقة الحرفية عند فلوير فالأوهام الكمكأوية تخلق من جديد كيف يمكن عن طريق الرمز تحرمة الحقيقة في موقف الأزمة

١٠ واحد الظاهري بعد ذلك على عدته مهيته مقداره تسعة فلا
يحد فخص الظاهري عمل الأدنى بوصفه مبرا لمحتضنه بشرح في
فحص العمل الأدنى بوصفه مبرا للأدنى بحريته في معنى شعب
بعد التمييز بين الأدنى بوصفه مبرا لتحقيقه - أدنى بوصفه مبرا
للأدنى بحريته مبرا خياله بمعنى انتهى وهو مبرا مبرا
المراد بالمراد . وقد مر في الفصل الخامس التحليل معنى كوحده في
العمل الأدنى بعد . ولما كانت هناك حدودات هي بعثة تفقد إمكانية
في شدة العقل محضها في وقد كان من بعده في معالجه
معاصر إلى واحد محتضنه موحده كالا على حده في حده ويمكن
من وتقدم عند الظاهري خاتمة العمل بتروية بين هذين بدو بين
المراد على (من غير صحيح أن شكلي بعد صير لأدنى
المعقود قد يتولد في آن واحد عمل كالا مبرا احتشيد و مر عند
البحري) و مر على مقال حاشي روسيد على فلويد على شكلي
وإدلائه - باريس - كوي (١٩٦٢) مثلا (حاشي في الصفحة ١٢٠
وصفا للمعبران المعبر الحكائي في فصل ثلث من حشر الأدنى من
رواية مدام بوفاري وشرح روسيد كيف يوشد فلويد في من لفظه
الأخرى . من صروف في العقدة من انطرب على سعوية وثقة ملحوظة
وتخصص روسيه أولا هذه الارتلاقات الأسلوبية في التحدث المعقدة
والكبحوص . أي في ألقاظ عن العالم والحقيقة كما هي مصورة في
رواية . ويعدله في المصنفين ١٢٩ . ١٢٢ يدقش روسيه سن
الارتلاقات . بمطرح على فلويد وألقاظه كما لو كان ذلك النوع قد
حيثه يخصص العمل الأدنى

وكرر الانذار في المتعالمات بين محصل الظهري بالآداب بوصفه
- حاد من النمط الثعربي وبين مبيع هوسرل. وبذلك يكون ذكر هذا
النوعيات معص الدعوى لاختصار لنا شرح موحج لمبيع هوسرل - يثري
في المختص الظهري الذي ذكرناه منذ قليل. بل ان يصححه و يسهله في
مبيع هوسرل الخلدس الظاهري وليس خلدس الظهري اذ هو مصر
صديقا كي يدل على ذلك الملاحظة. ولكنه بعد ذلك يبين منه النمط

وحيث ان هذه المجموعات من العناصر قد تكونت من خلال
الظاهري عن ماهية الممارسات المتأصلة العديدة . فعند ما يدرس الناقد
الظاهري عملاً أدبياً معيناً من أجل الأنماط التجريبية يتوقع أن تكون هذه
الأنماط متداخلة فيما بينها في شبكة عمل عضوية مسئولة عن وحدة
العمل . وشبكة العمل العضوية هذه للأنماط التجريبية (مادتها لا تحد
هناك لفظة يتمم عليها كل الظاهريين شأن شبكة العمل هذه) سيق
عليها في هذه المقالة مجموعة الأنماط التجريبية الخاصة بالعمل .
ويتحدث الناقد الظاهري عن الجنس المذيق أو الحدس الموجه نحو العمل
الأدبي ، ويكون غرضه من ذلك الحصول على الأمل على إمساك تجريبي
مؤقت بمجموعة الأنماط التجريبية للعمل . والمهم هنا هو أن ينظر إلى
مجموعة الأنماط التجريبية للعمل بوصفها بناءاً أساسياً . وتوازى فكرة
لتحديد الحد منتهى الدقة ، وبخاصة التركيز على البناء الأساسي .
حدس الظاهري لبناء الأساسي عند الوصول إلى درجة ملحوظة . وضع
ناقد الظاهري حدسه للبناء الأساسي بطريقة في الواقع متشابهة بما فيه
الضرورة الظاهرية عند الوصول ويتم وصف العناصر الكبرى للعمل
الأدبي الفردي كما يتم استخدام البناء الأساسي كقاعدة للنصب
لوصفي . ويتحدث حدس بيريش عن أنماط البناء التي هي
البيديتات . في صور الحسية وصور الحسية الخاصة بالتمسك
والفهم النسبي هي حرة متعددة حسية من البناء التي هي حرة اندوحي
مستقرة على تقصيدة وتباين في عطف واحد

وشرع الآن في دراسة محددة لكيجه قيام الناقد الظاهري
بالتحديد الدقيق والوصف لسق الأنماط التجريبية الخاصة بمجموعه

ويقيم هوسرل بعض الفترات الإضافية إلى احدث الماهى .
 فلفظة للماهية عند هوسرل ليست معادلة للفظه مظهر (كما هو حال فى
 نظرية المظهرية الفينومينالية) ولكنها محابثة أو باطنية فى المظهر . والمظهر
 فى الرؤى المشوهة المظلمة التى من خلالها يجعل شىء بعينه نفسه معروفا
 ولذلك يبه هوسرل الظاهرى لكى يلتفت التفاتا خاصا إلى عرق الظهور
 أو أحوالها وهذا التمييز الذى يأتي به هوسرل بين المظهر والماهية يورى
 فروقا معينة وضعها نقاد الأدب الذين يعملون فى التراث الظاهرى .
 فالناقد الظاهرى يميز بانتباه بين الهيئات السطحية (هيئات المحار و لإبداع
 والصوت والعناصر الأخرى التى تنتمى إلى مستوى اللغة المتكشف أخرى
 المباشر الذى تمكن ملاحظته) والأنماط التجريبية الأساسية ويتحقق
 (أى يصبح ظاهرا على مستوى السطح) النمط التجريى الكامن (المثال
 للماهية عند هوسرل) تحقفا معينا بواسطة هيئة سطحية (المثال للمشوه
 المظلل عند هوسرل) وهنا يحصل الظاهرى بإضافة أن كل المتكررات
 فى نفس الهيئة السطحية لا يعنى آليا أن النمط التجريى يصبح موجودا
 وجودا فعلياً بل إن مظهراً خاصا للهيئة السطحية المقربة عدة سطح
 تجرى معنى قد لا يتحقق تحقفا معينا ، بل قد يكون تحقفا معينا بنمط
 آخر . والعامل الحاسم الذى يسترشده الناقد وهو يقوم بتفهم كل تحقق
 فعلى ممكن هو السياق الخاص بالمجموعة ككل . ويقول الظاهرى إنه
 هناك شركا آخر وهو الادعاء بأن نمطا تجريبيا معينا لا يبرر إلا من خلال
 هيئة سطحية واحدة . والواقع أن العكس دائما هو الصحيح : فسطح
 التجريى يتخذ هيئة سطحية عدة بوصفها طرفه لظهوره ، على الرغم مما

(باريس - لتدع الجمعية الفرنسية سنة ١٩٦٤) ويستكشف نقده الأبعاد المكافئة مثل «المسمة» ، «الرحابة القلبية» ، «وه جدل الخارجى والداخلى» ، وكذلك يستكشف التكوينات المكافئة مثل «الأركان» ، «عاهرة الاستدارة» . ويصف بشار ما هو فريد بالسنة إلى تجربة كل مؤلف ، وما يشارك فيه الآخرين .

ويحقق المسح الذى التمهيد والتصنيف عن طريق علاقة المحتوى بالمقولات (العالم - الأحداث - الغير - النفس) ، فيحصن بإميل استيهر العالم عند برنتانو من خلال أعماله «الإقليم» ، «الدوحة» ، «وعند كبلر خلال أعماله «الصوت» ، «التيار» . ويتناول بول بروتكوروب في كتابه «عالم اشباعيل الأبيض» (نبرهاف - مطبعة جامعة بيل - ١٩٦٥) العالم وقد ولدته تحارب الزراب والهواء والنار والماء . والعلاقة بين المحتوى والمقولة في إطار الأحداث تتمثل في دراسة جان بيير ريشار عن «الظرة» (العالم الخيالى عند مالارميه ص ٩٥) أو عن «القتل» و«ارتقاء الروح» (الأدب والإحساس ص ١٢٥ - ١٩٤) . والعلاقة لكثرة بين المحتوى والمقولة ومقولة الغير ، أى للوجودات الإنسانية الأخرى ، هي بؤرة الوصف الظاهرى في نقد بروتكوروب لأعمال الرواى الأمريكى مينيل (انظر الفصل المسى باسم مناسب بعنوان «الغير» في «عام اشباعيل الأبيض») . وه المحتوى - المقولة «الأخيرة هي النفس» ، ونعى أن الشخص قد يحصل على تجربة مصه الفردية (أو يعتقد أنه حصل ذلك) سواء تأملها (عن طريق النفس أو النفس المفروضة التى هي هدف فعل الشخص الفصلى) أو ما قبل التأمل (عن طريق الإحساس بنفسه الفردية عندما تكون تلك النفس الفردية مرتبطة قصدًا بشئ آخر) . ولذلك يحاول جورج بوليه في دراسته عن مالارميه (في البعد الداخلى) أن يناقش «معجزة الذات» وه معرفة الذات «عند ذلك الشاعر ويصف هيبس ميلر في كتابه المشهور بجدارة عن ديكتة تلك التجربة المتغيرة عند الكاتب الرواى عن النفس الفردية»^(٣١)

ويحقق المسح الثالث التمهيد والتصنيف عن طريق اللوحات وأحياناً يربط هذا المسح الملامح الأسلوبية وأحياناً أخرى الملامح الصرفية بالأنماط التجريبية المكافئة ويورد لنا جان بول سارتر في قسم ظاهرى من مقالته المسماة «بشأن جون دوس باسوس»^(٣٢) مثالا ممتازا . فهو يناقش الدلالة المصوية أو التجاوية للزمن عند دوس باسوس ، ثم يدور حول بعض الملامح للورفولوجية أو الصرفية التى يراها معبرة عن هذا المعنى ، ويكشف في تلك الملامح رمزا للسمط التجريبي وبعد ولع دوس باسوس بانصارات المركبة من جرئين بدلا من المبارات المركبة من عدة أجزاء موجعا بالنمط التجريبي المكامن ، في حين أن تجربة دوس باسوس للزمن تأخذ شكلا مجسدا . ويقول سارتر «الحكاية عند دوس باسوس هي عمل إضافة . ومن هنا كان هذا المظهر المنفكك لأسلوبه ... و .. و» . وتتمت المظاهر الكيرة للصورية والحرب والحب والحركة السياسية والإصرار وتلاشيها لا نهاية له من التحف الصغيرة التى يمكننا أن نضعها تحت بعضها في صف واحد» (ص ١٧) وبعبارة أخرى تؤلف سلسلة الوصلات رمزا للزمن كإضافة محايدة للحظات معروفة . ويصن تناول سارتر للتصنيف الصرفى السيانطيق (الخاص بالدلالات) هنا مع المباشرة الظاهرية . وهكذا توفر لنا فرصة رائعة

لتجربتها بالتناول السوى الأوروبى مثلا في رومان جاكوبسون وكلود ليفي شتراوس^(٣٣) . ويصف سارتر أولا في دراسته المستوى السيانطيق (الخاص بالدلالات) عند دوس باسوس ، ويكشف هناك بعض الأنماط التجريبية التى تتضمن الزمن . وعدة فقط يهبط إلى مستوى المحتوى ثم يعرض عن طريق مصاهاة الشكل الصرفى بالمستوى الدلالى المكتشف من قبل النمط التجريبي العمال في الوصف الصرفى ومن ناحية أخرى يعد رومان جاكوبسون وكلود ليفي شتراوس من المشروع أيضا البدء عند المستوى المحتوى والانتقال التدريجى من الملامح الصرفية إلى السيانطيقا أو الدلالات^(٣٤) . ويبدو معظم الظاهريين مصنفين عن اعتبار التناول الأخير أكثر عازفة إلى حد كبير . ويمكن أن يوحى الشكل المحتوى للعمل الأدبى بدائل كثيرة من القراءات للمستوى الدلالى بحيث قد يصبح اختيار الناقد بسهولة نزوة من النزوات . أما البدء بالسيانطيقا ثم استخراج الأنماط للورفولوجية (الصرفية) التى تصاحبها بعد ذلك فيبدو احتمال التصانيف الصحيح معه بين المستويين راجحا جدا

ويكتمل عرضنا للنقد الظاهرى بمحاقتنا السافرة لمذهب التمهيد الثلاثة . وفي النهاية يمكننا أن نورد بعض الملامح الخاصة بالتناول الظاهرى التى تميزه عن مختلف مدارس النقد الأنجلو أمريكية . وى القطاع النظرى يشرح النقد الظاهرى حضور المؤلف وحمه بطريقة لترضى كلا من الشكلية التعبيرية والشكلية الجمالية . وقد نجد المعصلة التى أثارت النقد الجديد في المجال الأمريكى ضد الناقد النصائى حبه و الظاهرية وعن طريقها

ويبدو بوضوح في مجال الممارسة النقدية تعارضات شتى مع اسقف الأمريكى . والظاهرى يحاول أولا وهو يبحث عن العناصر المتكررة أن يقوم بتصنيف الصور وفقا للقاعدة الخاصة «بماهية» لكافة مفصلة على التشابه السطحي فراءته نظرت في الأعاقى ، ونزع نظرها الخاصة بعالم الحديد نحو تسميتها «بالتدائى» أو «بالتدائى الحر» (عن الرغم من إصراره على أن بقده جوهري ، وأنه يصف ما هو قائم حقيقة في النص) . وكذلك نحصن المدارس النقدية الفرويدية وأصحاب مذهب الطرد البدائى في التراث الأمريكى الاستلزامات المصوبة لعموم المخاربة وغيرها . ولكنها - كما سبقت الإشارة - صح نحو القابة والعربية في تقريبها ثانيا : يوجه الناقد الظاهرى مجموعة مختلفة من الاستعارات إلى العمل الأدبى . فقد يسان مثلا كيف يشتم المؤلف الحب وكيف يسمع الأسى والحزن والأزمة المكافئة والأمكنة الرمائية . وأحيانا يسأل غير الظاهريين هذه الأسئلة ، ولكنهم يفعلون ذلك عادة بطريقة عشوائية . والناقد الظاهرى من ناحية أخرى يعمل عالما من خلال الأحوال والأشكال وعلاقة المحتوى بالمقولات الخاصة و الوعى بطريقة سقية . وطبيعة هذه السقية هي المسئلة بدورها عن التعارضات الناشت مع المدارس النقدية الأنجلو أمريكية ، فالظاهرى يقدم عادة تفسيرا بحسب حبه حساب المؤلفات المكاملة للكاتب . وتتضمن عناصر هذا العمل وفقا لحدتها الداخلى وليس وفقا للتوقيف الخاص بالتأليف أو النشر

ويختص الناقد الذى يشتغل بالتراث انطاهرى يحاول أن يدبر التولب النقدى إلى درجة أعطق وهو إذ يفعل ذلك يعرض نفسه بغير

موقف عناء صريح ، أو يكشون بإثارة رقيقة للشكوك ، أو يبدون الاهتمام بل التأييد . وسيظل الظاهري على كل حال مشيراً من خلال القوة الذهبية الخالصة . والإثارة هي شاغل كل من الأدب ونقده

● ہوا میں

- (١) به وبك في نظره من علم الحلال في قلوب الأدب العالمي في الفترة البشرية
دميرج - نازي - هينا - هيدر سنة ١٩٦٢ المجلد ٢٦٧ بعد النظرية الأدبية
لأحد من مبادئ هوسرل والمظاهره - من بين المذكورين كمناب للتناول
الظاهري رومان، بيجدون وبكل دورهم وقد قلنا كلاهما في مكان

(٨) وهو ميليت بيريس في كتابه عن ميونوني وظاهرة اللغة - الدراسات الفرنسية لـ
ميل ، نشرة ٣٦ - ٣٧ (أكتوبر ١٩٦٦) ص ١٩ - ٤٠ والتحقيق الموجز من
نظريات ميونوني كما يظهر هنا بشكل موسع على المعلومات التي أوردها
بيريس

(٩) أنظر رومان بيجدون في كتابه العمل الفني الأدنى - الطبعة الثالثة (١٩٣١) في
وبسح - جابر ١٩٦٥) ومبين لنا - تيرا سبيكا في كتابها الظاهرية والعلم في
الفكر الأوروبي المعاصر (ميونيك - غارتر اشتراوس وكوداي ١٩٦٢) ص ٢٦

(١٠) من العمل هذا الشأن أن تكون كانت جورج بوليه وأميل فنيهر التعديله ليكره له
الحق الوسط التاريخي - وهذه البنية الثلاثية تبدأ حاليا في التحول العكسي أنظر
ملا أبحاث سينجر بالتاريخ التاريخي في كتابه : هي القصص - الصيغة الثالثة (١٩٥٥) -
يو بيغ - أتلانيس (١٩٦١) ص ٢٨ - ٢٩

(١١) أنظر سبيكا ص ٢٨ - ٢٩

(١٢) ميكيل دوغريس اللغة والفلسفة (تومسون - مطبع جامعة يوتا
١٩٦٣) ص ٩٧

(١٣) أنظر الجاردن ص ١٣١ وسبيكا ص ٢٩

(١٤) هي الحال دائما مع المدرسين يوجد خلاف ملحوظ بين تسببه بوجه نفسه وما يظافه
عنه الفناء الآخرون . وقد بوليه في مقدمته لكتاب جان بيير ريشار هي : لأدب
والإحساس - باريس - سيني ١٩٥٤) مايلى : « لا بد أن يتبع النقد العمل الذي
يقصد به التفكير ، وهو يختلف مع جسم ومع جسم الآخرين ، مع الشيء لكي
يستحيل إلى ذات » ص ١٠ ونظرية الإحالة للبادلة كمصادرة هنا هي نظرية ظاهرة
تماما كما هو واضح ونظرية سارة لا أول أنها يمكن أن تسمى بوليه ظاهريا بكل شرعية
(نقاد الوعي ص ٢٢٢) وموسوعة الشعر والشعراء (برستون : مطابع برستون
المحمدة ١٩٦٥) نظره بالتحليل الظاهري (ص ٥٢٠) ولكن في خطاب خاص
ومفيس بواسطة جوزيف هيلس ميلر) يصير بوليه حل أنه ديكارى ، وبذلك ذلك
بعض شيء تحول إلى الوعي لتخلص للمؤلف بعد تحليل صدام ذلك المؤلف لأول
بالعلم (أنظر جوزيف هيلس ميلر : مدرسة جييف - النصبية النقدية - ٨ - سنة
١٩٦٨ ص ٢١٥)

(١٥) يتأكد استيعاب في مرحلة البكرة العمل الأدبي ما فرحات ستيريديه ويعتبر فكرة
وما وراء النصيب - من حيث التصور ويشرح مثلا في كتابه : التصورات الأساسية
للشعر - سنة ١٩٤٦ علم الوجود الخاص بالمسيرات المتناهية واللحبيب والد فيه : لغة
الفلسفة الجديدة من الزمن ان متغير التأخر (وهو التفسير - سنة ١٩٥٥ -
وكذلك وثائق الأسلوب - سنة ١٩٦٣) فيركز على الاسلوب الجديد لكل كاتب
ويصبح بلا أدنى حياء ظاهريا

(١٦) يتعرف كل نقاد الظاهري للأدب ضبيا بفصل جاستون باشلا انفسهم عليه
والطابع الظاهري الخاص بهذا العمل الأخير كان موضوع مناقشة ابا كثير من النقص
لنسى واللحج النقدي عند جاستون باشلا ، ضمنى كتاب الاستطراد - الرمز - لدى
حره واشرف عليه برييس سلوت (بيكدس - مطابع جامعة ميراسكا ١٩٦٣)
ص ٤٨ - ٥

(١٧) مثلا أنظر بيجدون : الفصل الثامن من القسم الاول : والتصریح القديمي بناء العناصر
للظهورية في الأعمال الأدبية - ص ١٦ - ٢٢ وأنظر دومرس في كتابه : الشعاعية -
(باريس - المطابع الجامعية الفرنسية ١٩٦٣) ص ٧٥

(١٨) انظر روبيه ويليك ولونسف واريس في نظرية الأدب - النصبية الثالثة (١٩٤٢ -

(٢) على الرغم من أن النقد الظاهري ليس معروف على نحو واسع للفكر بل لا سيما الثقافة
لأمريكا فلا تزال من المشايخ الأمريكيين يبدون فيما جوريف كجيليس بطرد
برونكروب ويمكن العثور على نظامين أصليين وطنين بالقائمة لفكر هوسرل على النقد
الأدبي في عمل أمريكي ثالث هو فريد مكث بيريس (أنظر مقائه عن : المظهرية في النقد
الأدبي - مجلة لرنه ماين عدد رقم ١٠ سنة ١٩٦٨ ص ٤٧ - ٥٥) ويصف كتاب
ساره لاول من مدرسه جييفا باسم نقد الوعي (كمبردج - مطابع جامعة كامبريدج
سنة ١٩٦٨) الإجراءات التجريبية لعدم من النقاد الذين سيتناولهم على أي حال هذه
المدرسة لا تركز على اتصال الفلسفة وعلم الحلال الظاهريين بهذه الإجراءات ويخصص
حتى غير مشهور ، الذي يمكن الإطلاع عليه خلال ليكتروم الجلسي (آن أوير -
بنتجهان) وبعض هذا البحث لنقد الظاهري في أمثلة - ويقدم للرابع
والعديد من سمحاء أكثر مما يتصور هنا دوبرت ماجيولا والنقد الظاهري - النظرية
والنتاج مع تعجبنا حسنة على انتشار عذرت كريس وشارلي بودليه : رسالة ذكرناه في
برنامج الأدب المقارن - جامعة ترينتون ١٩٧٠)

(٣) كتاب لاور الظاهرية : مكوناتها ومسطبتها (ميونيك - هيدر ورد ١٩٦٥)
ص ٢٧

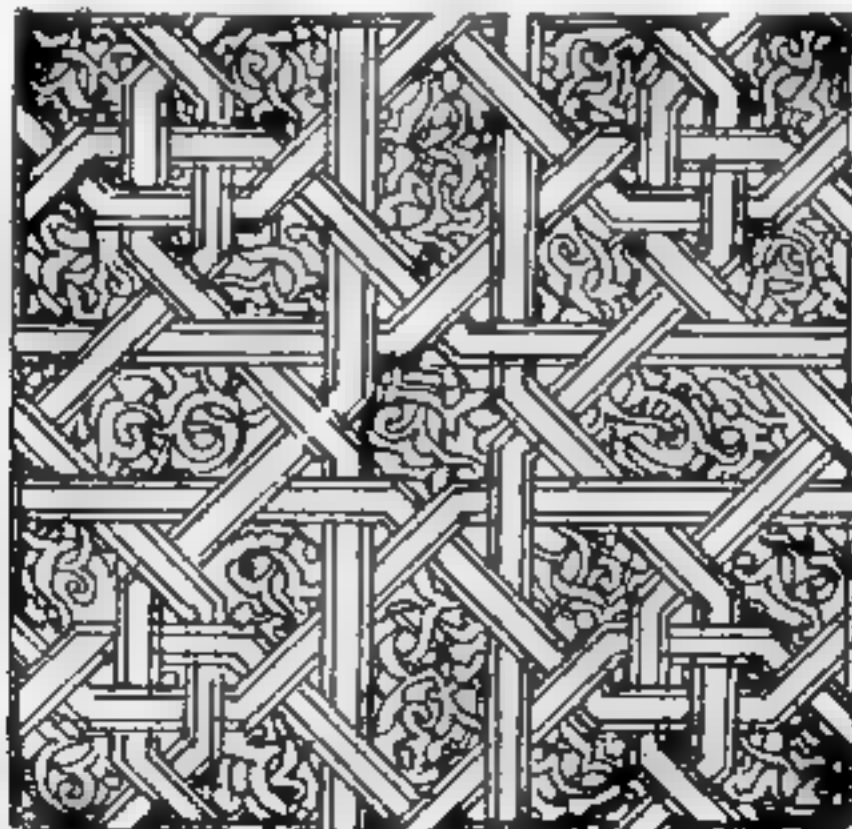
(٤) وبنام لويز الظاهرية الموجود (ميني - مطابع جامعة ديكي ١٩٦٣)
ص ٨٥

(٥) لويز ص ٨٦

(٦) هذه نصيحة هي التي أثبت في النقد الأدبي الظاهري وهوسرل جعل لذاته في هذه
لرحله كشافة هي التي نشئ موضوعيه ، وبذلك في أي كتب من مؤرخي
النفسه ، يعود إلى كانته وترتاده المعلومات في هذا الشأن أنظر لاور ص ٦٨ -
٧٤

(٧) انتقد الادبي خاص بيده (عن هيدا - و بلكه وغيرهم) يسرى إلى مرحلته قبل
الصاحبة والمنصوص به أن يكون نمطا وجوديا في طبيعة الوجود والزمس وانفسه
وبعد الأدب الجديد بروي اليوم : تصفون هذا البحث ويتبع موريس بلاشر الذي
بذكره أحيانا سيدير هذا نوعا ميتاثيرية فالأدب عنه غير شخصي ، ويرجع هذه
مستخلا بالعلم - يجب حال بدأ سيره بعد كتابه في بولدو وعن ما كان جسده
والفناء الموجودين من ، انه حدث مدبر في الوجود والقسم بعد مدة قليلة

- (٢٧) تاريخ ما نسبته هنا بالملقة الصغيرة طويل وشرف . وكنتفيس سوابقه ما كان شلابر ماتريسيب «ملقة الانسياب» (والتيير الحلال من وضع ديني) وما كان يوسيترو يسيه «ملقة القبولولة»
- (٢٨) جان روسيه وجورج هيلس ميلر بأشملان على عاصمي بالتحليل النسق ولكتب ايضا ستينان إلى لحرزاق التكمال في عمل الفرد . أما جورج بويه وجاستون باشلار من ناحيه أخرى فيتجهان عادة بالتحليل القاعدي للمخاض ، للأعمال الكاملة للمؤلف بحيث عرضا قدما لملقة يخلو جبالا من الإحساس بالبناء المردى
- (٢٩) جورج بوليه - دراسات عن الزمن الإنساني (لدميرة - مطابع جامعة أدبيرة ١٩٤٩ - باريس - بلون ١٩٥٠) ترجمه اليوت كولان تحت عنوان دراسات في الزمن الإنساني (بالتييمور - مطابع جون هونكر ١٩٥٦) وكذلك «البيد الداعل» (الطبعة الثاني دراسات عن الزمن الإنساني - باريس - بلون ١٩٥٦) ترجمه اليوت كولان تحت عنوان البيد الداعل (بالتييمور - مطابع جون هونكر ١٩٥٩)
- (٣٠) انظر ستاروبينسكي في كتابه مونسكيو بقلمه ، نفس ملقة تقديمات (باريس - سبي ١٩٥٣) من ١٥ - ١١٣ . وكتب ستاروبينسكي كلامه عن مونسكيو كمقدمة طويلة لطبعة مونسكيو نفس ملقة «الكتاب الدامون» . وتطلب حجم الصفحة منه أن يحلل لقال بعض الوقائع العلمية والأساطير التاريخية . وعلى الرغم من ذلك ستاروبينسكي برده حيث كان ذلك فمكا نحو التناول للظاهري الخالص ومعاينه الأنماط المرفية على الصفحات ٢٧ - ٢٨ ، ٢٤ - ٢٥ . معج بهادج جيدة لثلاث الأنماط
- (٣١) شارل ديكتير . عالم روايته (كيسودج - ماسونينس - مطابع جامعة هارفارد - سنه ١٩٥٨) من ٣٣٣ وكذلك في مواضع مفرقة
- (٣٢) ظهرت المقالة في كتاب سارتر «لواقف» (باريس - جالبار ١٩٤٧) من ١٤ - ٢٥
- (٣٣) مقالهم للتجديد للشركاء «فقط شارل بودلير» - الإنسان - ٢ (١٩٦٢) من ٥ - ٢١
- (٣٤) وهكذا يقول جاكوبسون : «بسطاط يبدأ التبادل من محور الاعتدال إلى محور الضمام ...» (جاكوبسون: تطيب خطامي - التفريات ومن الشعر - لأستوب في اللغة - طبعة ث . سبيوك - طبعة كيسودج سنه ١٩٦٦) من ٣٦٨ . ويعرض ميكائيل ريغاتي - على الرغم من أنه غير ظاهري - عدم التكاثر في تناوب جاكوبسون . أنظر مقال ريغاتي من «وصف الألبية الشربة» : تناولان للقط بودلير - الدراسات الفرنسية في بل - عدد مزدوج رقم ٣٦ : ٣٧ (أكتوبر ١٩٦٦) من ٢٠٦ - ٢١٢
- بيوروك - هاروكروت وريس والعالم سنه ١٩٥٦) من ٨١ - ٩٣ وكذلك من ١١٩ - وانظر كتاب ويليك عن تصورات النقد (يوهانس ولندن - مطابع جامعة بل ١٩٦٣) من ٣١٣
- (١٩) ينظر بعض النقاد الظاهريين إلى السبل الأدبي ليس فقط بوصفه تجسدا للإحالة المتأهله ولكن أيضا بوصفه امتدادا حيا للمجال القاعدي الخاص بالمؤلف . ويصبح البناء اللغوي وسلة يستمر بها المؤلف نفسه أكثر فأكثر ، ويمتلك من طرفها بالعالم ، ونعمي من علماني يندج نفسه أكثر
- (٢٠) ليست هذه صياغة كانطية أم كانطية جديدة . ومن أجل معرفة الاختلاف بين الظاهري والكانطية الجديدة انظر هجوم مارفن فاوير (باسم الظاهري) على إرست كاسير - فاوير أهداف الظاهري (نورثوك شرها رير - بيوروك - هارير دورسنه ١٩٦٦) من ١٤٠ - ١٤٨
- (٢١) يرد على المخاطر هنا «المشروع الرئيسي» عند سارتر هذه الثانية .
- (٢٢) يعرض النقاد المرفويين مثلا أن استخدام الثمان مجازيا يحمل قيمة قضيه . ويعرض ناقد الطر البدالي أن طقوس زمن الترويج تحمل قيمة البحث الروحي . ويعرض الوجودي السارترى أن صور التزوجة تمثل مجازيا للوجود في ذاته
- (٢٣) مارسيل ريمون وألير بيجان على الرغم من كونها ظاهريين فإنها يتجهان غالبا العمل الأدبي بالقياس إلى ملطيريه الخارجية . وبالتالي إلى بيجان فليكر فإن الإيديولوجيا هي الروماتيكية ، وبالتالي إلى بيجان التأثير الإيديولوجية هي الكاثوليكية . وابتداء من أواخر الخمسينات حتى اليوم يحكم مارسيل ريمون على الأدب في سطوحه لثلاثه من كتف الأكرهية
- (٢٤) بالنسبة إلى مدى هذه المقالة يعتمد هوسرل في وصفه لوجه الظاهري على ملخص إيجاني دوسبي بقلم هيربرت شيجليرج - الحركة الظاهريه (لأعلى لوييود ١٩٦٥) جدا من ٧٣ - ١٦٧ ، جدا من ٦٥٣ - ٧٠١
- (٢٥) لا يستطيع المرء أن يحدد «التير» لحددا قاطعا . ويقول بيكان «تير» هو «تير» وليس الاعتبار في ضوء التجربة الحائلة بالنسبة إلى كل الناس حرية ملكة من «تير» التي لا موجهة «الأشب» والناس (عالم مالاربه الحياتي من ٢٣)
- (٢٦) أنظر ريجينالد ب . أنوبل - نظريات المرفة (المجلود كليسي - برتيس هول - ١٩٥٩) من ٥١ - ٥٢ - ٥٤ . ويسى التحليل أحيانا «التميز الغفل» ، ويمكن ملاحظه «التميز الخليل» . و«التميز الغفل» هو الذي يقدمه الغفل بين لأشب ذات المرفة الحقلية



المدخل الأنطولوجي

□ تأليف: و.ك. ويمزات
□ ترجمة: ماهر شفيق فريد

الناقد في أحد تعريفاته ، رسول موقف من حقل الفلسفة إلى حقل الأدب . هذا المعنى يبدو النقد الأدبي فرعاً من علم الخيال ، له صلة وثيقة بالمنطق ، ونظرية المعرفة ، ونظرية القيم . كل نقد عظيم يشتمل ، إن صراحة أو ضمناً ، على موقف فلسفي من الـكون : أرسطو ، كولودج ، كروتش ، إلبوت ، فاليري ، رولان بارت . (موضوعية الخلق التي عند إلبوت ، مثلاً ، تضرب بجلودها في هيجلية ف.هـ. برادلي الجديدة ، وشكها في ثبات الذات) والأنطولوجيا (أو البحث في طبيعة الوجود) هي الحذر الراسخ لكل فكر نقدي . فكما تكون نظرتك إلى الوجود ، تكون أحكامك النقدية

الفرنسي ، وجون كرووانسوم الأمريكي ولكل منهم تلاميذ عديدون تولوا جزئيات مفاهيم بالتنمية والتطوير ، أو وسعوا من أفق نظرياتهم لتتوسع في شتى مناطق جديدة من الخبرة الأدبية

مارتن هيدجر فيلسوف وعمر المركب ، شائك الجذع ، يمثل التفلد الفلسفي الجرمان في أكثر صوره ميتافيزيقية وتضيقاً وجهامة . لا يكفي لكي تقرأ أن تكون على معرفة بأرسطو وأفلاطون في المصوم بهومانية الأصلية ، وإنما يجب أن تعرف أيضاً فلاسفة ما قبل سقراط أضعف الإيمان . لمن كان لا يملك هذه المعرفة المتخصصة - أن تقرأ في ترجماته الإنجليزية والفرنسية ، وأن تقرأ ما كتبه عنه بالعربية عبد الرحمن بدوي ، وذكريا إبراهيم ، وعثمان أمين ، وفزاد كامل

في محاضراته عن «هاتلرلن ومادية الشعر» (نقيا إلى العربية الدكتور عثمان أمين) يقرر هيدجر - تمثيا مع إيمانه بأن اللغة مسكن الوجود - أن الشعر هو «تأسيس للكيونة عن طريق الكلام» ، وأن «كيونة الإنسان مؤسسة على اللغة» . عظمة هاتلرلن تكن في قدرة لته على جعل الموجود يتكشف . يقول هيدجر : (حيث تكون لغة يكون عالم ، أعني ذلك العالم المتغير أبداً ، عالم القرارات والمشروعات ، والعمل والمشولة ، وعالم الصنف والصحب والمضب والصلا أيضاً)

صارت في مرحلته الأولى على الأقل قبل أن يتمركز - تلميذ تابع لهيدجر ، وكتابه الفلسفي الرئيسي «الوجود والعدم» (١٩٤٣) يدين

الأنطولوجيا - هذه الكلمة التي يمثلها الشدق - تعالج الواقع محرداً . والكلمة - كما تقول دائرة المعارف البريطانية - تمتاز عن كلمة «الميتافيزيقا» الأوسع نطاقاً ، وعن كلمة «إيستيمولوجيا» (مبحث المعرفة) ، وترتد إلى كلمات إغلاطون في وصف الحقيقة للطلقة لتصورات . أما أرسطو ، فإدكان يؤمن أن لكل علم من العلوم المتصلة موضوعه الخاص ، فقد امراض وجود علم سابق للوجود بعامة ، أطلق عليه اسم «الفلسفة الأولى» . من معطف هذين الرجلين اللذين اقتنما الفكر الإنساني ببها خرجت كل المعاني التالية لمصطلحنا . وفي العصر الحديث كان الفيلسوف الألماني فولف أول من أضفى على كلمة «أنطولوجيا» معنى فيما متخصصا . فتنه أن الفلسفة النظرية (الميتافيزيقا) تنقسم إلى سجزء يعالج الكيونة بعامة ، موضوعية كانت أو داتية ، وسجزء يعالج وحدات خاصة من قبيل النفس ، والعالم ، والله . والسجزء الأول هو الأنطولوجيا

ويذكر «المعجم الفلسفي» لمؤلفه مراد وهبه ، ويوسف كرم ، ويوسف شلالة (الطبعة الثانية ١٩٧١) ، بقلاً عن تعريفات المخرجاني ، أن الأمور الدمة = الأنطولوجيا هي ما لا يختص بقسم من أقسام الوجود نقي هي الواجب والموهر والعرض ، بل يقال على الوجود من حيث هو كذلك فتتم جميع الموجودات . فهي قسم من أقسام ما بعد الطبيعة .

للقد الأنطولوجي في عصرنا ثلاثة ممثلين كبار ، اثنان منهم على الأقل فلاسفة محترفون . مارتن هيدجر الألماني ، وجان بول سارتر

الشعرى هي وصمة الفريد الذي يميزه عن أى حديث غير شعرى

كاتب المقال الذي تقدمه هنا هو الناقد الأمريكى المعاصر و. ك. ومورات ، صاحب كتاب «الصورة اللفظية [حرفاً و لافقوة اللفظة]» : دراسات فى معنى الشعر» (١٩٥٤) وهو كتاب أساسى يناقش قضايا من قبيل : مغالطة النية (أى القول بأن تكون بية المؤلف هي معيارنا للحكم على مدى نجاحه) ، والمعاطفة بوجدانية (أى خلط بين القصيدة ونتائجها : بين ما هي عليه وما تؤديه من وظائف أو بولده من آثار) ، وعلاقة الشعر بالأخلاق ، وبناء صور الطبيعة فى الشعر الرومانسى ، والعلاقة بين الرمز والمجاز ، وعلاقة القافية بالمعنى ، والتشويق ، ومجال النقد ، وشرح النصوص باعتباره مهجاً نقدياً ، والشعر والفكر المسيحى .

والمقال مأخوذ من كتاب «النقد المعاصر» وهو صادر عن دار إدوارد أربولد للشر بلندن عام ١٩٧٠ ، أعيد طبعه عام ١٩٧٥ ، وحرره الأستاذان مالكولم برادبرى ، وجيفيد بالمر .

ويتكون الكتاب ، إلى جانب تصدير المحررين ، من تسع مقالات هي

١ - مقدمة . حالة النقد اليوم (مالكولم برادبرى)

٢ - النقد باعتباره نفساً إنسانياً (جربام هف)

٣ - طرق الموضوع : المدخل الأنطولوجى (و. ك. ومورات)

٤ - نقد الأجناس الأدبية : مدخل من خلال الخط ، والطريقة ، والنوع (آلان روهواى)

٥ - نقد المقارنة : مدخل من خلال الأدب المقارن والتاريخ الذهبى (جون فلتشر)

٦ - لا شعور الأدب : المدخل التحليل النصى (يورمان هولاند)

٧ - الدراسات الثقافية المعاصرة : مدخل إلى دراسة الأدب والمجتمع (ريتشارد هوجارت)

٨ - بناء النقد ولغات الشعر : مدخل من خلال اللغة (روجر فاوور)

٩ - النقد باعتباره نشاطاً فردياً : مدخل من خلال القراءة (إيان حرجورد)

فى ترجمتى للمقال - وصعوبته واضحة للعيان - اضطرت إلى إيراد مصع مقتطعات بلغتها الأصلية ، حيث أن ترجمتها لاحقاً لي عبثاً أدرجت بعض كلمات شارحة لى من المقال بين قوسين [] حتى لا تختلط بهوامش المؤلف الواردة فى نهاية المقال . هناك أبيات من مسرحية «هملت» نقلتها من ترجمة الدكتور محمد عوض محمد هذه المسرحية (دار المعارف) من سلسلة مسرحيات شكسبير التى نشرتها لإدارة التثامية لحامعة البول العربية

بالكثير لكتاب ميلدر «الوحد والزمان» (١٩٢٧) . عند سارتر أن نتائج البحث الأنطولوجى تقضى إلى أن الحرية ضرورة ، لا بل إنها قدر لا مفر منه . هذه الكلمة - الحرية - هي الجذر الأساسى الذى يبنى كل دراسات سارتر عن أدباء أفراد : بودلير ، فلوبيير ، جان جيهيه ، كامو ، مورناك ، جيد ، جيرونو ، ناتالى ساروت ، دوس باسوس ، فوكر . فى هذه الدراسات يستخدم سارتر تحليلاً نفسياً وجودياً ، يركز على الاختيار الأساسى فى حياة كل أديب

بودلير ، مثلاً ، هرب من حريته إلى الانغماس فى أحضان مادية لاهوتية وأخلاقية مقررة سلفاً ، وإن عجز - لصعوبة البشرى - عن العيش طبقاً لهذه المادية . لهذا كان ، فى نظر سارتر ، مجرد عنرد وليس ثورياً حقيقياً . سجنه - «القديس والشهيد» - على العكس من ذلك وجد المرأة لكى يتبع جنسيته المثلية ، ويميله إلى السرقة ، وذلك جزئياً على سبيل التحدى لمواضعات مجتمع برزخوارى قائم على الاقتناء المادى ، وعلى تجنب المخاطرة الفكرية والروحية والجنسية . فرائسوا موريناك - الرواى الكاثوليكى - نموذج آخر لفرض الأطر المسبقة على العمل الفنى فى مقالة عن «مسبو فرائسوا موريناك والحرية» (١٩٣٩) - نقلها إلى العربية جورج طرايشى - بنهم سارتر الرواى بتلك الخطبة المليئة التى أودت بأوديب وعبره من الأبطال التراجيدين الإغريق . الخطبة الكبرياء . إن موريناك يلعب فى رواياته دور الإله كلى القدرة - كل المعرفة . وكما يعرف الإله حباً بالنموس وأدواء الجسم ، يعرف موريناك كل شئ عن شخصياته ، ولا بدع لها محالاً للنمو الحر . إنه يكتب من زاوية المطلق ، وكأنه يتعامل مع الأبدية ، لا مع كائنات كالأرجحة مشروطة برمائها ومكانها وموقفها . وموريناك يحدد ما هبة شخصياته قبل أن يكتب ، ويفرر أنها ستكون على هذا النحو أو ذاك . إنه مثل آسمودبوس ، ذلك الشيطان الأهرج الذى صوره لوساج ، وكان يرفع سقف مارل مدريد ليطلع على أسرار سكاتها . أو هو - بعبارة أكثر وقاراً - يصب نفسه قاصداً يتوحد فى البداية ، متعلناً ، مع شخصياته - نيرير ديكورو مثلاً - ثم إد به يتراجع لكى ينظر إليها من الخارج ، ويحكم عليها

جون كروراسوم باقد دلى ذو ثقافة فلسفية بعد من آباء «النقد الجديد» . وقد كان معلمه لآنى تيت لى جامعة فاندربيلت يقول عنه «ميكولم برادبرى» إن صحته ، رغم ميله إلى النقد التطيقي ، فلسفى بسرعة ، يدين بالكثير بكامط . فربما ليرحسون . فهو يناقش العمل الفنى أنطولوجياً ، أى كشئ فى حد ذاته . ويتبع هذا تركيزاً لما هو عبقى ، وشكاً فى التجريد ، وإيماناً بأن الفن معنى ، أساساً ، بفعل الإدراك عسى

ر سوم محاصرة عروا «الشعر كلمة بدائية» (١٩٤٢) (نقلها إلى العربية جبرا ابراهيم جبرا) يقول فيها : «إن دافع الشاعر أنطولوجى (كسبى) ، كدفع من سميته العالم . إنه يعبرنا عن بعض سمات العالم الطبيعي . هي ليست السمات التى عبرها بها العالم - وإن يكن كلاهما تعبراً عن بعض سمات كسوة الأشياء . وأنطولوجية العمل مع من اتحاد ساء والسبح .» شريد عن هذا الاتحاد من معنى بأنطولوجية العمل

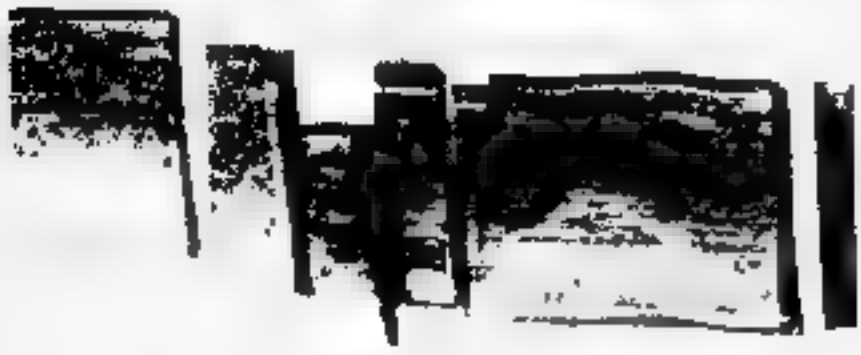
يقارب المدخل الأنطولوجي أو «الدخل» إلى من الأدب مع المدخل المصادفة لدى كل نقاط الأفق الأدبي بأكمله. وحينما يقدم عرضي هو أن ورد بعض إشارات على شكل هوامش. بعض مقالات مشورة في كتابي «الصورة البصية» ونس المراحل الياكرة للنقد الكلي أو النقد «سياق» «المدخل» في الدراسات الإنجليزية الحديثة. وهنا أورد بعض أعمال حديثة تسمح التطورات الأخيرة وبعض أعمال أسهمت، على أكثر الأنحاء مباشرة، في تشكيل الصفحة التي سأحاول التقدم بها. هذا القسم الأول. كتابا مري كريجر «الرؤيا المأسوية» تويجات على حيط في التفسير الأدبي «(بيوروك ١٩٦٠)» و«سنوات» شكبير والبوطيقا الحديثة «(برنستون ١٩٦٤)» بمسحان الصحريات الأساسية التي تواجه هذا النوع من النقد. مقالة إيجو سدلر *The Iconoclastic Fallacy* عن حدود المسح الداحل في النقد، صحيفة علم الخيال والنقد الفني «٢٩ (طريف ١٩٦٧)» ص ٩ - ١٥، توضح بعض تواريات حديثة بين مسطنتين قويتين من النقاش: «شأنًا مستقلين إحداهما عن أخرى إلى حد كبير» الأمريكية والألمانية مقالة إدجار بوهنر «المدح ساطع» في كتاب «أساق النقد» مقالات في نظرية الأدب وتفسيره وتاريخه، تحرير بينر دمتز وآخرين (بوهيفن ١٩٦٨) توسع المنظور لكي يغطي الشكبية الروسية والشكبية مل «شرح مصر» «الفرسي منذ ١٩٠٢». كتاب ل. ت. بيجون «النقاد الجريون» (بيوروك ١٩٦٥)، في عصبية الخامس والسادس، يسمح نفس الصعوبات التي يتوغلها مري كريجر. وانظر كتاب جريام هف «مقالة عن النقد» (١٩٦٦) خاصة الفصول الثالث، والثاني والمشرين، عن لشكبية و«استعارة الشكل المصوى».

ول القسم الثاني، الذي يشرح الأفكار المراهنة عن «السياق» باعتباره خارجيا، روسط العمل الأدبي الذي لا تحده حدود. أشير إلى ندوة عن النقد الأدبي عقدت في ييل عام ١٩٦٥. وقد نشرت ست مقالات منها في مجلة «مودرن لا مجودج فون» ٨٩ (٥) (ديسمبر). انظر بصفة خاصة مقالة جيفري هارتمان «ماوراء الشكبية» ومقالة ج. هيلير ميلر «أطراف النقد المتعاقبة: تأملات حول ندوة ييل». بعد ذلك أشير إلى مقالة ج. هيلير ميلر «مقدمة جيف» في مجلة «العصبية النقدية» ٨ (شتاء ١٩٦٦) ص ٣٠٥ - ٣٢١. انظر أيضا كلمة الترحيب للمحرر أ. أ. دايون في ذلك العدد. وانظر كتاب مير «احتفاء الرب» خمسة كتاب من الفرد التاسع عشر «(كمبردج: هارشوستس ١٩٦٨)» وهو يحوي فصولا عن ستة من نقاد حلف وفصلا عن ج. هيلير ميلر.

أما عن إشاراتي في القسم الرابع إلى تطورات علم النعة بعد لوميلد فانظر، مثلا، مقالة أوتشيوولد أ. هيل: «علم النعة مد لوميلد» في «صحيفة الكلام العصبية» ٤١ (أكتوبر ١٩٥٥) ص ٢٥٣ - ٢٦٠ ومقالته «تحليل تقصيدة الباري» «(لويكر)» تجربة في المسح البالي «في مجلة» منشورات رابطة اللغة الحديثة «٧٠ (ديسمبر ١٩٥٥)» ص ٩٦٨ - ٩٧٨ ومقالته «أعبي ب» «(ليراسج)» محاولات في القراءة البائية في كتاب «قراءات في علم اللغة الإنجليزية التطبيق» تحرير هارولد ب. آل (بيوروك ١٩٥٨) وعد نهاية هذا القسم أناقش البيوية. انظر «البيوية: دراسات جامعة ييل في الأدب الفرنسي» ٣٦ - ٣٧ (أكتوبر ١٩٦٦) عن البيوية في علم الإنسان، والتحليل النصي، وعلم اللغة، والنقد الأدبي، مع بيولوجرافيت مشروحة قيمة. انظر بصفة مقالة أندريه مارتييه «البية واللغة»، ومقالة جيمري هارتمان البيوية: «المغامرة الأنجلو-أمريكية» ومقالة «نكل ريجانير» وصف الأبية الشعرية. مدخلان إلى قصيدة بودير «القطط» انظر أيضا مقالة رومان باكوس وكود لبي شراوس «نقط شارل بودلير» في مجلة «لوم» ٢٥ (١٩٦٢) ص ٢١. ومقالة باكوس «وجهان للغة ونمطان من اضطراب البنية» [فضان القدرة على الكلام] في كتاب «أسس اللغة» (س - جرافاج ١٩٥٦) ص ٦٤ - ٧٢ (وقد أعيد طبعها تحت عنوان «القصة السخرية في اللغة» في كتاب «اللغة بحث في معناها ووظيفتها» تحرير روث نندا آشن، نيويورك ١٩٥٧)، ومقالة المسماة «تقرير ختامي: علم النعة والبوطيقا» في كتاب «الأسلوب في اللغة» تحرير توماس سبويل (بيوروك ١٩٦٠)، وهو نص أبحاث مؤخر عقد بجامعة إنديانا في ١٩٥٨. وفي المجموعة المسماة «أساق النقد» المذكورة أعلاه، انظر مقالة ف. و. بيتسون «علم اللغة والنقد الأدبي» ومقالة و. ك. ويمرات «التكوين: إعادة زيارة لمعالم» «العلاقات السياقية للموضوع الشعري كـ مفهوم» «لجدها عمل نقاش» على ضوء الفلسفة الإنجليزية في اللغات، في كتاب جون كيزي «نعة النقد» (١٩٦٦) خاصة صفحات ١، ١٢، ٢٧، ٢٨، ١٦٢.

- عجبها أي مصير وضع نصير إليه يا هوراشيو! لماذا لا نتبع عميانا مصير ذلك الثراب النيل لحسد الإسكندر، حتى نجد أنه استحال طبنا بعد به قلب يرميل؟
- إن هذا يكون إسراقا في التصور قبل الحدودي «(مسرحة» «ملت» الفصل الخامس، للنظر الأول)

إن السؤال عن الموضوع الصائب للدرس الأدبي، أو أكثر موضوعاته إقناعاً، يقيم اليوم في ثانيا سؤال آخر عما إذا كان من الممكن طرح مثل هذا السؤال على نحو صائب. وحين تقرير وجير هذه المشكلة الوجيرة أعرضه إجماع قرب نهاية كتاب مري كريجر لمسمى «الرؤى المأسوية». ومن ثلاثة عشر صفحة، وثانية على نحو عبي، نعي موت النقد «الشكلي» الأمريكي، أختار بضع جمل لا تعبرها الفصاحة



- لما كانت العضوية وعدم قابلية النص للانتهاك مسائل نوع لا درجة ، فإنه ينبغي النظر إلى الشعر على أنه شكل من الحديث غير إشاري ، بمعنى من المعاني ، حتى رغم أنه ينبغي أن يكون ، بمعنى من المعاني ، إشاريا لكي يكون شكلاً من الحديث ، أساساً
- يلوح لي أن هذا الدور يمثل النقطة الخامسة ، إن لم يكن نهاية الطريق ، في النقد الحديث .
- إن منظرى المستقبل الذين يريدون المحافظة على مكاسب .. هؤلاء النقاد ولا يريدون أن يروها نصيح في تيار النظرية الأفلاطونية العام سوب يتبين عليهم أن يجدوا ميلاً لإبقاء نظام الشعر السابق مغلغلاً ، وأن يجعلوا المواد الشائعة التي تدخل الشعر - مواضع معاني الكلمات ، وعلاقات الألفية ، والأشكال الأدبية - محور في الفعل الخلاق مع متطلبات العضوية بحيث تخرج فريدة تماماً^(١)

وكنتس كتاب العضوية مصموم أدب ، وماده مادية (كم في قصيدة إرارموس دارون المسماة «الحديقة النباتية») . لعدة عقود قبل أن تعدو المتأثيرات النظرية في المعرفة وانشكل الخليلين . وقد حدد كولردج - الذي كان بصره مركزاً على كل من الطبيعة الحية وشكسبر - خمس خصائص للشكل البيولوجي . ومن ثم ممد - وصرحة حرجياً - للعمل الفني قال من الناحية الفعلية إن الأعمال الفنية - كالكلمات العضوية الحية كانت كليات (ويست تحميم لأحرار - ويست الأجزاء شتى) . إن الأعمال الفنية تنمو كالكائنات الحية ، متمثلة عناصر متباينة في كيانها الخاص . وهي تتشكل من الداخل ، لا بعمل مسخوط أو قوالب خارجية . والأجزاء يعتمد بعضها على بعض (يجمع بعضها الحياة في بعض) ^(٢) . وقد ظل هذا وصفاً كلاسياً يحظى باحترام كبير . إن أجزاء معينة من القصائد ذات لمعان موضوعي (دوبت أو مناجاة للذات) صلصال صانع المادج ، صخر المثان وإزميله ، صوصد الآلة الكاتبة أو رائحة الطهر . قوالب الخائيل البرورية (حتى قوالب الكمكيات المسكرة والحلام اللحمي) ، الاعتدال المتداد بين طفلين على طرفي أرجوحة : مثل هذه الخواطر تستطيع أن تثير - إذا سمحت لها - بعض تساؤلات عن ذلك المركب المعاري . بيد أن لن يطيل النقاش على مثل هذه الأسس .^(٣)

- ٢ -

إن الموقف التنظقي الذي يحته النقد الأمريكي - حدد في مقالاتهم في أواخر الثلاثينات وفي الأربعينات قد أكتفه . فسيهم ، بقوة درامية كبرى واستراتيجية خدعة أ . أ . ريتشاردز في القسم الأول من كتابه «النقد العملي» (١٩٢٩) ، وهو نوع من الآلة أو الشرط صنع من تجارب المصطلح بها بجامعة كامبردج - تجارب على قصائد مع الطلاب . وتجارب على طلاب مع القصائد . وقد كان من المنصمات - وإن لم يكذب بكيت - في كتاب ريتشاردز أنه يمكن تغيير القصيدة الجديدة عن القصيدة الرديئة عن طريق المحصص المصمم بعلاقاتها الداخلية ، التي لا يربط بينها من الخارج سوى استجابة «مخلصة» من جانب شخصيه القارئء بأكملها . إن القصائد الثلاثة عشر - بلا توقع ولا عيون ولا تاريخ - التي احتاها للعصر (إلى جانب حياتها عذرة - «محاصر» هلم طلابه . وعدد محدود من التسميحات المذكورة يعلم ريتشاردز

إن هذه القطع تؤكد مشككة تغيير القصيدة كموضوع قابل للعمل وقابل للمعرفة في قلب مستنقع خبرتنا المعقدة ، حقيقية أو لفظية ، أكثر مما تؤكد المشكلة المكنة أو المعتمدة عليها بشكل وثيق والتي يجد كيرمر في كتابه هذا معيها - إذ يحتاج بأن نمة اختياراً «مانويلا» في مقابل الاختيار الأفلاطوني - معنى مشككة صدق وقبة المادج التصورية المطلوبة ، بالضرورة ، في بنة الموضوع القابل للمعرفة . المشككة السابقة : مشككة معرفة الموضوع (أو بلغة أسمى مبحث المعرفة) هي ما ينبغي هذا مباشرة

لقد كان مع هذه العقدة الصغيرة من الأفكار لا يقل بطا ولا التناقض ولا تدرجا هي غمر أغلب الأفكار بيد أنه بالنسبة لعرضنا الحالي ، اعتقد أن أربع لحظات نقدية هي فقط ما نحتاج إلى أن نميزه . وأولى اثنين من هذه المحطات يفصل بينها قرابة قرن . أما الثالثة والرابعة ، إذ تأخذان بركات الثانية ، فتضعان في آني واحد اليوم . وهاتان الأخيرتان هما ما سأوقف عنده بصورة مناسبة

- ١ -

إن فكرتنا الحديثة عن العمل الفني على أنه وحدة موجودة على نحو متصل ، مستقلة - بمعنى من المعاني - أو تدور حول ذاتها ، فكرة وثيقة لفئة فكرة الشكل المعصوي الحيوي . إن سجاناً يركض في قلب شجرة ، والشجرة للتحدرة شيطان أكثر بلاءً للاحترام وأكثر إقناعاً من كتلة صلصال تتصدع أو حتى من قطعة صخرة صلبة انكسرت من جاسب جل . إلى هذا الحد تكون متابعين لأرسطو . بيد أن للركز ولتركيد محددين لهذه الفكرة لم يتحققا إلا في حقبة الفن الرومانسي ونظرية الطبيعة . إن لصورة الكاملة للشكل المعصوي في الشعر قد وجدت حوص بذورها وعموها الأول في المانة المظرة للدائرية للعلفة الطبيعية في القرن الثامن عشر ، والأوصاف العلمية الباكورة ورسوم الأشكال الحية ، والعالم البيولوجي عند كاظم وجوته وشلنج وكولردج



السكان الأكاديمي في فترة ما بعد الحرب ، وما قرب عليه من تصعيد
محض لجهود الشر ، قد تحدثا نفس النتيجة الثورية . إن الأشخاص
الحدود والأجيال الجديدة من المحترفين بحاجة إلى منابر جديدة . وصيغة
باوند للشعراء قد وُجد أنها معادلة في الإقناع للنقاد الطامحين . وإبرامع
الإيجابية يتعين إدخالها عن طريق الاحتجاجات أيضا ، وهو ما قد يكون
الحزب الأحمر صوتا ، والأسهل تحريفا ، من العقيدة . إن النقاد الذين
دون الخصم اليوم يحتمل جدا أن يكونوا - في هذه المناسبة أو تلك -
قد جهروا بحرسهم على موجة الحداثة الإسكندرية ، والتطبيقات الآلية
لـ «الشكلية الأعلى» - مسكوبة ، مما تلا رواج نظرية النقد الجديد
وبلوح أب الشرح قد عدا «رانية بابل» . لقد نجح متسربله بتياب
أكاديمية سوداء ، على قنين النقد العظيم ، توزع بلسا مكررا موميا من
كأس حذلقها^(١١) [صدي من سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي بالعهد
الجديد]

وفي تقرير عن ندوة دارسين شبان عقدت بجامعة بيل ، مند بصح
سوات خلّت . ملثني بإعلان راصر عن داته مؤده أن «شكبة
المجلة» ، ومن كان علوها الرئيسي بالأمس فقط . بنى الصور
الأصلية عند نورثروب فرأى ، لم يعودا «بقعان في الصميم» ، من
المشاورات الحكيمه . لم تعد هناك معاداة لأبيها . ولكن دروسها يمكن
أن تعتبر أمرا مسلما به . والوحى القادم سوف يأتي من أوروبا . كان مدير
الندوة أستاذًا في قسم الأدب الفرنسي بجامعة بيل . وأغلب المشتركين
، ملقوا تدريبيهم في أوروبا ، أو كانوا على الأقل مدرسين في أقسام
اللغات المتفرعة من اللاتينية أو أقسام الأدب المقارن . والمعلق الذي
سبق كلامه هوج - هابر ميلر ، أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة جونز
هوبكنز . وفي موضع آخر نجد تقرير هيليز ميلر ، في نفس اللحظة
تقريبا . عما صار يدعى مدرسة جيف^(١٢) . في النقد الفرنسي ، وهي
التي يمتد موروثها مباشرة عبر صفحات «المجلة الفرنسية الجديدة» وبعض
النقاد الإنجليز في القرن التاسع عشر إلى الرومانسية - وهو في النهاية ،
على ما أظن ، موروث مسجل عن لويجيوس «الوحى بالوحى» - أو
وعى الناقد بوعى الكاتب - في شعافية متطابقة : ذلك ما يصنع النقد أو
هو النقد . إنه اتحاد موضوع بموضوع آخر ، نشاط روحي - يكاد يكون
ملانكيا . أما العمل الأدبي كما موضعتة التصورية «الأسطية» فلا يعدو أن
يكون عفة مضممة . ولا شيء أقل من وعي كامن ، منتشر عبر كتابات
كامل من التصبرات ، الكامل منها والشذري ، المتعمد والذي أوحى به
المصادفة ، حلق أن يقع من عفة ذلك اللبل إلى التشارك . وفي الوقت
داته (وعلى سبيل للمارقة ، رغم محو اللغات لأرم من جانب الناعد في
حضور المؤلف) فالنقد متابع لمغامرة الناقد الروحية الخاصة (كما في الأيام
الحوالي ، مع بعض اختلافات ، لدى أناتول فرانس ولدى أوسكار
وايلد) . إنه فعل فني ثانوي ، نوع من الأدب الخلاق ، يخص
للموروث السويصري المحلي : موروث التأمل والتفكير والاعتراف على
طريقة روسو ، وسامكور ، وكورستان ، وإميل ، ورامو

وفي كتاب بصم دراسات عن الأدب الإنجليزي في القرن التاسع
عشر . هو كتاب «احتفاء الرب» ، وحدها هيبير مير يقدم مثلا قبل

بصم) ، وما كتب قد بدأت تتحد - حين بعيد المرء ربابها في سياق
- صرات أبوه - مطهر مجموعة من التذنيات والطيور والخشبات
الصغيرة . رعى إلى جيب «حجورة أو عصا أو حجر دس لتخفيق
الشر» ، وكل ما معروض تحت راحة خوائية ، مع تعليلات للطفلة
من عالم مهيم : «الخص صحصا كاملا وفرر أياها حتى» . ومع ذلك
فيها لم تنع كذلك ليليل شاب مهم من الأكاديميين في الثلاثينات . ربما
م تكبر تنوع كذلك كلية الآن . وفي تصوري أنه قل من أكثر الندوة
السياقيين الخارجيين اليوم تصميما من هو خلق أن يذهب إلى أن
صل الأوصاف المستغاة ، على نحو صناعي ، لتجربة وتشاليد من الخلق
أن يعجز ، بأمانة ، عن أن يجد أي اختلاف في المعزى والقيمة والكلية
الشعري (والقيمة الشعرية) من المقطوعة الأولى من «البحر» لصديقه يوردها
وتشاردر

كان ثمة بشوة للربيع في الصباح

عندما يحنا نحنا في الغابة

لأنك كنت ربيع قلبي ، بالفتاى العزيز ، وقد أقسمت أن حباتي طيبة
[ج أ ، من كدي]

ولآيات الأربعة الأولى من ثالث قصيدة يوردها

لدى الأركان الحياتية للأرض الكروية انقلخوا

في الصور أياها الملائكة ، ولظم ولظم

من الموت أياها الحشد الذي لا يحده حد ولا بعده حد

من الأرواح . ونحضر إلى جمع شتات أبدانهم . (جون دن)

٣

وأراه قاتلية لإبحراح لباعة لمفهوم شعبه الأث ، وتعليلات

لرود . وما تلا ذلك من رعى عم العالم الأكاديمي في عصره . لم

يكن من المستطير أن يتحول موقف نقاد الأسريكيين الحدود - حتى في

كثير حالاته - إلى شيء مسكون ، أو أن تمنع أفكارهم بسادة

طويله كتمك التي تمنع به سحر سرعة التناجس الذي مسقهم . إن التبحر

لآبين الذي قدمه بمناسبة ندوة بيل في ١٩٦٥ . وفي تصوير لطبعة ورقية العلاف (١٩٦٥) من هذا الكتاب فضل القول في ذلك . « يلوح أن من الممكن للطرق الأوربية في أداء النقد .. أن تلوح للأمريكيين بديلاً لحلق نقد محل آخر . يمثل تقدم النقد الأوربي في العشرين سنة الماضية ، ومع ذلك بعيد تشكيله حسب خبرتنا الأمريكية الفريدة بالأدب وقوة » .

كان تصديره في الطبعة الأصلية ، صلبة العلاف ، يقول : « لن كان الأدب شكلاً من الوعي ، لقد كانت مهمة الناقد هي أن يحدد بين ذاته وإدانة المعرّضها في الكلمات ، وأن يجا تلك الحياة من الدسمل من جديد ، وأن يكونها من جديد في نقده » . والفصل الختامي الأخير من كتاب « احتفاء الرب » ، وموضوعه جيرارد مانلي هوبكنز ، ربما كان أحسن تمثيل في الكتاب لمهجة مدرسة جيف . وقد نقل إلى الخبرة الأدبية للولايات المتحدة الأمريكية إن فصائد ، وصلوات ومدكرات طلبة جامعيين ، ويوميّات ، ورسائل ، ومفالات « حديثة » و « باكرة » ، قد سُحقت وأعيد تجميعها في جدول لا تاريخي أساساً . إنا نحصن إعادة تركيب عقل - عقل ، بصيغة خاصة ، في وعي حاد بـ « مدافه » الخاص ، ومع ذلك فهو يتوق - دون راحة - من حلال بيته الداخلية المميرة ، والقوة المحددة لهذه البية ، والاستعارات ، والتفعية والاستعجاب ، في عالم من الكلمات والشعر أفس على نحو متعدد الألوان - يتوق إلى توابق الحس بمحاكاة الله في الطبيعة والروح الإنسانية . إنه التوكيد يقع ، بصورة متروكة وتأكيديّة ، على ما هو متعدد . إن ما تسم به خبرة هو بكثر من حجة مثبوتة ^(١) وتنتظم في السمات ، وتعدد للألوان وتغطية السجل اللشعري ، تجعل منه نموذجاً مثالياً لهذا النوع من العرض على طريق التقطيع أو التجزئة على شكل درات . ويولد هذا عمارة دقيقة من عقل هو بكثر . إن ناقداً من المدرسة السيرية التي على عليها الزمان (وعرضاً بلاحظ أنه لم يمرر النقد الأمريكي الحديث من مخالفا سوى النقاد الجدد) قد يشكو من أننا لا نجد هنا إلا أقل القليل من شكل أو عطف الحياة ، أو حتى أي سيرة ذهبية ، وأقل القليل من العالم ، أو الحكايات ، أو المداخل ، أو الدرّى . ولا ريب في أن هذا النوع من الشكل ، عن طريق انعدام الشكل ، له بعض لصنة المراسية لضرب مدرسة جيف السكية صمحا عن أشكال المؤلف « شعيرة المتحققة » المجد لله على الأشياء الرقشاء . أحدوه « [من سوتانة هو بكثر] . ب هذه السوتانة الاقتصادية الفاتنة ، وعواها ، الخيال لمتعدد الألوان » ، تُفحص بعناية مُحبة ملحوظة ، لأن الناقد ينظر إليها على أنها نوع من التلخيص أو الشعار لوعي بكثر بالتفعية . وهي تلوح ، بدرجة مساوية ، شعاراً طيباً ، من حيث معناها الذي تؤكد ، إن لم نقل من حيث شكلها الماكر ، للمنهج التقليدي المروض .

وهي كرينجر أستاذ أمريكي آخر ، أ . ح . في السوات الأخيرة . براف نقد جيف عن كتب متعاضدا - وإن يكن يملك قدره كبيرة دارة على مقاديرهم - وثمة انب من أحدث محاضراته - ألقا في ندوة عن العلوم الإنسانية بجامعة جورج هو بكثر عام ١٩٦٨ ^(٢) . تطال حول في هذه السطرة في التصديده على أنها حائل تصوري مفهوم بين الناقد

والوعي الخالص للكاتب . وتُحلّل مثل هذه الوحدة الوسيطة ، وهو ما يدفع إليه منجّاح نقاد جيف ، نتيجة لا يتحو منها كرينجر إلا بالكاد ، إذ كثيراً ما أدى به جدله الخاص إليها وضم أنه . وهو يشير ، عرصاً ، إلى نقاد الصبر البالغ الذي يسم به الناقد الأمريكي إيجاب حسس الذي نراه - في قراره من الموضوع الشعري - يكاد يؤكد ، وإن لم يؤكد تماماً ، عدمية الصمت . (وهنا ، أيضاً ، يمكن أن نذكر صوتاً نارياً من أصوات الصمت في كمبردج ، بالجلزرا ، هو صوت جورج ستا . وكذلك أبيض سوران سوتاج ، البيوروكية المشعة على التصدير) . كرينجر في أحافه لا يريد لهذا التدمير أن يقع . وهنا مرة أخرى ، كما في كتابه « قاعدة للنقد » (١٩٦٤) ، يبيب بذلك القياس الخارق الذي يأتي في آخر لحظة عرفة شعيرة مقصدة وتبدل مرادف « لانعكاس » وتفتح (أسرع !) توافد كثيرة على الواقع الخارجي أو نجد بديه صيغة حدث . إن القصيدة « حديث » و « شيء » في آن واحد وهي بهذه المثابة حركة وفي حركة ومع ذلك فهي حركة السكون . السكون لدى هو في آن واحد مازال يتحرك . وساكن إلى الأبد ^(٣) . « يا غراس السكية التي مازالت عذراء » [صدى من قصيدة لكينس] أما أعداء الوساطة المتطرفون من مدرسة جيف . وعلى رأسهم ، جورج بوليه . فقد توفقوا كثيراً عند عبط « الزمن » . ذلك البعد الداخلي الرجسوي الذي يجد فيه الوعي - الدينامية البشرية - كيانه وحركته - وذلك على النقيض من تلك التوسطات الموضوعية ، المضطى عليها طابع مكاني بارد . والتي يريد الأفلاطونيون والحداد الحدد - وكلهم شكليون - تجسيد القصيدة في إطارها .

وكلما صعب الجاء من تدفق الزمن ، كما يراه مري كرينجر . كان ذلك أفضل . لا يستطيع المرء أن ينظر بالحق في اعتبار القصيدة وحدة إلا إذا هو واجه ، أولاً ، وقبل كونها ، حرفياً ، لا وحدة والدين لا يملكون الشجاعة للقيام بهذه المغامرة ، ومن ثم لم توضع براعهم قط موضع الاختبار حقاً ، يشكلون الصفوف المتعددة والمثابة من النقد الذين ينغمسون اليوم ، أكثر مما كان الشأن في أي وقت آخر ، في الوساطة المسرفة أو إضعاف الطابع المادي على الموضوع الشعري . يلوح أن الدرس قد استقر . محض يستطيع أن يكرر التفرقة على دون حطوط قومية ونفاية . هاهنا في هذه الحديقة التي تشل على مقولات وسيعة قابلة للتعريف - وإن يكن كرينجر يكسب أدب عن القول بذلك - حد الحصول البالغ الازدهار حالياً من الأتعة الأمريكية الحديثة بموضوع الشعري إن السطرة التي جرت في أوجر حسبب بأمريكا بين قدامى المؤكدين ، من مدرسة النقد الجديد ، للفصيدة وبين أصحاب الصور الأصلية والـ Mythopoeists الجدد ، وأنصاف حلقاتهم من الروثييين الشطاسير . (وهذا اصناف صمط حكايف لثمة الأخيرة حيث أنهم كسوا أرضاً كثيرة ولكنهم احرقوا في أنوب حر تنهم لخاصه) قد تلقيا - بين النقاد الأصغر سناً - مرحلة ازدهار محيول واحتطوف لأكثر النقد اتساعاً بالطابع الملموس والناق في وقت عطف نصارهم على رف التاريخ في هذه الحقبة الحديثة . حد أن كتابا يقدم حجة ثورته مؤداهما أن المفتاح الوحيد للصائب - وود أهمل حدولا - نراءه تشوسر إنما يكن في البلاغة الوسطية . ويحد كتاب جر تشر المفتاح في صده

رشقة - لم يغطي إليها أحد حتى الآن - بين تشومر وهندسة المعارف الوسيط - (٨) وثمة كتاب ثالث - كتب بطريقة الشرح الفائق الذي كان لأستاذ المثلث بجامعة هوبكنز ، الأستاذ إيرل واسرمان ، ضلع كبير في تسميته - بين أن قصائد بوب الهوراسية ينبغي قراءتها - صورة صورة - لا في منظور أحادي هوراس ووسائله محسب ، وإنما أيضا في منظور تعبيرات عصر لهصة على هوراس - وقد أضيفت عليه صفة أخلاقية ذات مغزى . (٩)

فقد قلت في مقالة أخرى في : « ما من مفهوم عقلاقي ومبهج ، وما من كلي شعيف يُحاول ، إلا ويمكن تحويله ، وبسرعة فائقة ، إلى لعبة تاريخية تسمى بالكُملة » . دعوني أصف الآن أنه ما من لعبة كامدة ، أو قصيدة ميتة من التاريخ الأدبي ، إلا ويمكن إحيائها بإمرار تيار كهربي فيها عندما تبدأ اكتشافها حلقة بحث تبحث عن أدوات وربما حدث ذلك على أيدي دارسين هم من الإشغال بالمستقبل إلى حد يجمعهم من أن يكونوا على ذكر من أنه قد سبق لهذه اللعبة أن ماتت نتيجة تفكير المراء الآن ، بصورة خاصة ، إلى البرامج الحديثة في « الأجناس » الأدبية (إيه يا ظلال برونتير ، وبايت ، وكرونتش ١) وهي التي تبتلع كشجيرات الكستناء حول المذبح الرمادي للوقر المكروب مدرسة لأرسطو المحدود شيكاغو إن الجنس الأدبي ، الذي كان يوم معبرا كلاب للفدح وسحب [حربا] الاستعداد ، والذي ظل دائما حرا ، يحتاج إليه من المعجم الوصل مؤرخ الأدب ، والذي أهبط به حديثا - تحت رعاية « النقد الجديد » - على نحو مبهج كجوه من لغة الشاعر أو إطاره المرجعي يُمكن من انطلاقاته التعبيرية الخاصة ببناء الآن اكتشافه في الكتيبات الألمانية ويغدو جزءا من المنظور التاريخي الدبرلي ، والمهيج النقدي ، وهو يهده المثابة معيارا للشرح والتحليل والتسامح النقدي . إن كتاب الدكتور جونسون « تاريخ راسلاس » يشتمل على شخصيات تتحدث ، طوال الوقت ، كنس فلسفية ، ومتحدثين متعاضدين ، ومع ذلك فهو حكاية ناجحة ، تستحق - على حد تعبير أغنياس - ما نالته من شهرة . كيف تسي لحوسون تحقيق هذه الآثار لأسبوعية ؟ نكفي الإجابة في حقبلة مؤداها أن « راسلاس » ليست رواية ، وإنما هي عرافة أخلاقية . لقد كان للخرافة الأخلاقية قواعدها الخاصة ، قواعد نكسر وتؤدي إلى ترويق لغة تجريدية أخلاقية مصممة (١٠) إن مجموعة من الدارسين الشأن تتركز في فرع دائرة شيكاغو بحامدة البري قد بدأت حديثا نشر مجلة عنوانها Genre (الجنس الأدبي) وقد شرعوا على سبر لمقائفة الجنس الأدبي في لقاء ربطة اللغة الحديثة عام ١٩٦٧ شيكاغو وشرعوا (في العدد الثالث ، يوليو ١٩٦٨) ندوة عن رسالة جديدة في الهرميوطيقا (علم التفسير) ، هي الرسالة الموسومة بـ « صحة التفسير » (١٩٦٧) من تأليف الأستاذ د هيرش بحامدة فرجينيا . وفي فصل طويل من هذا الكتاب ، يُلوك دوناد هيرش حول مصطلح « جنس أدبي » سلسلة مفهومات خطية ، مستهدفا التعريفات التعريفية الثلاثة للأجناس الأدبية التعريفية ، ومتحركة نحو مستوى يعلو قليلا ويكاد يتطابق مع المعنى الفريد لكل عمل - أو ربما كان - في الحظفة ، يتطابق معه ويدخل في باب الخشوش التكراري . يظن هيرش أنه يستطيع أن يمتق « الجنس

الأدبي » بمعصلا عن كل عمل ، ولكنه قريب منه بحيث يطبق قاعدة مؤداها أن التفسير الصحيح يعتمد على معرفة الجنس الأدبي . وأشك فيما لو كان يستطيع أن يصل ذلك . أفتر أنه في كل الدعوى الأوسع (والثبوت) مصطلح « جنس أدبي » فإننا نكتشف حجب العمل بكوننا قادرين على قراءته : لا العكس . وأنا أورد هذا المقال من استدلال هيرش لأنه بلوغ لي ، كاستدلال كرهجو ، واحدا من المحاولات الراهنة الأكثر حداثة وشجاعه (وإن يكن مخطئة في صي) وضع منذ دون ندمير . على وضع التعريف الوسيط الذي تترك الزهيف بين الشاعر والقارئ . حب شجيرات في حدقه و... بيت هيرش قرب مكتبي ترحل لوحة صغيرة من حجر تحيل هذا التمثيل [شاهد على هر

LOTTERY NOV. 25, 1889. LOVING FELLOW - CREATURE

في منتصف طريق تصيري هذه الوثيقة (بدءا من السطر الأخير) حدث الجنس الأدبي بمعناه الواسع ، وهذا يعني على بنية التفسير . بقص هذا - بدورد - إلى شيء يقين عن الجنس الأدبي [رثاء] بمعنى عريض . وإلى حدي دفع . بدرجة عالية . حول معنى أصيقل نطاقا لأن كان كلب قد حصل عليه في يانصيب lottery ومن ثم سمي lottery هذا الب - فقد يكون تاريخ ميلاده عيرد معروف

- ٤ -

إن الناحية الثالثة في تاريخنا الحديث للفصيدة كوحدة ، لحظة رد انعمل واليد على نحو رأينا لتونا . قد جاءت في آن واحد مع لحظة رابعة ، هي من أوجه الخمسة عشر أو العشرين سنة الأخيرة تتسق مع استمرار نشاط القطاع القديم من النقد الجديد (كما في كتاب كليانث بروكس : «وليم هوكير : إقليم يوكنا باتاوغا» ١٩٦٣) ، ودعينا نظورات علم اللغة في أمريكا بعد بلومفيلد ، كما دعينا - في مرة أحدث - نقاد جاءوا من موروث ثاني للنقد الأوربي . وأيسر سبيل لتعريف هذه الحركة - وإن يكن ذلك على نحو عام من بعض النش - حتى الآن - هو إطلاق اسم «الببوية» عليها

إن الببوية أو الطاقة الباريسية المعاصرة التي ندعى «الببوية» كثرة هـ «الببوية» «نوروبولوجية» ، «عصبية» ، «لعوية» ، و (ري) في أقل امتداداتها (محا) نقدية - أدبية . إن الببوية الأدبية تتحدر ، على طول خطوط واضحة وصوحا لا بأس به ، من الشككية الروسية في فترة الحرب العالمية الأولى (وقد شرحها للعالم الناطق بالانجليزية هيكثور إيرلش عام ١٩٥٥) (١١) ومن دائرة براغ اللعوية التي ظهرت بعد الحرب مباشرة . (١٢) واليوم مجعها تدحل ، على نحو متردد ، في علم اللغة العام وتندمج فيه . لم تكن الخلفية ولا السلد السلافي ، ولا اميل الأدبي الواضح لأرد اللعويين المعاصرين : رومان ياكوبس ، أمور من قبيل المصادفة فإذا حولت «شككية» إلى شيء مسموم بعد قدح للاركسيين فيها : نظور مصطلح «لببوية» لكني يغدو معادله الأوربي المصبول وحتى بعض النقاد ذوي شرع القريب من حبيد أو

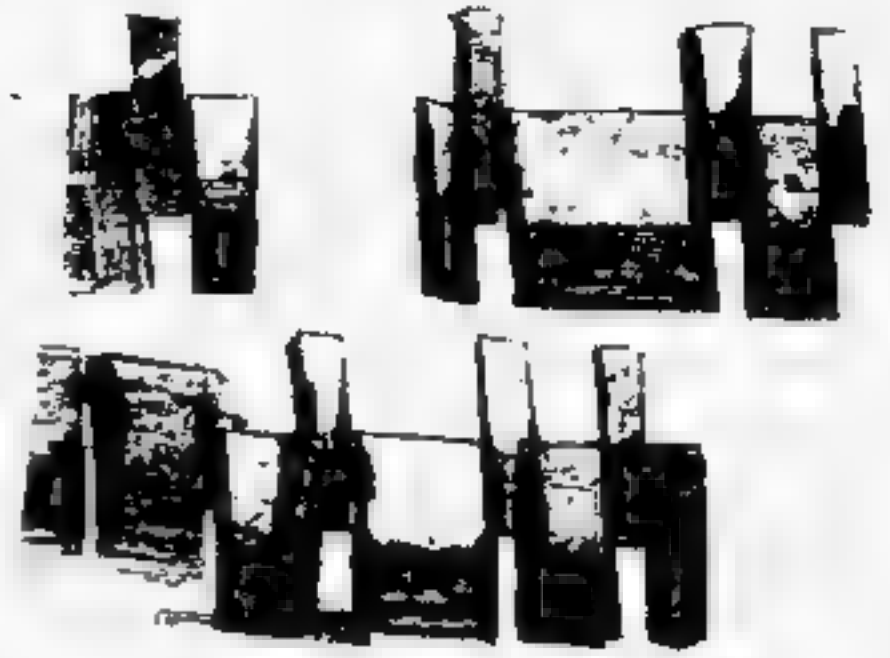
يملكون إلى نوع ما من «البينة» (أو «السيوية»). إياهم يعدونها مصطلحات الفصل من «الشكل» (أو «الشكلية») لأن «البينة» يمكن التوفيق بينها وبين الخبرة الرمزية، وبالتالي ما يتسم به الوعي الإنساني من ديمومية ودائية رومانية أساساً، على حين أن الشكل - كما رأينا - تصور مكاني وخارجي^(١٣). وعند عروى كرججو أنه حتى «السيوية» أقرب شياً بشكلية النقد الجديد مما ينبغي، ومن ثم فهي علو واحد من الوسطاء المصنفين في الوساطة^(١٤).

وعند هذه النقطة سأدس بصح ملاحظات من هندي - عن موضوعات الدرس ، وسياقاتها ، ووضعها .

ولم نعرف أن المدرس الأدبي يركز اهتمامه أحيانا (١) على عصر أو وجه من عصر ، أو جمهور ، أو جنس أدبي (الباروك ، الروعوية ، البورجوازي ، المأسوي ، المفارقة) ، أو (٢) على مؤلف بعينه - علية - نظيرا لأعماله ، أو (٣) على مؤلف باعتباره في حد ذاته ، موضوعا شخصيا شائعا بدرجة كافية (كما في أغلب السير الأدبية) ، أو (٤) على المؤلف باعتباره وعيا شغافا خالصا يتجلى في مجموعة أعماله (كما في نقد مدرسة جنيف وجامعة هوبكنز) ، أو (٥) على العمل الأدبي ذاته (ما نلجحه نحوه) ، أو (٦) على أجزاء أو قطع من الأعمال الأدبية (الأشكال البلاغية والمجازات في البلاغة الكلاسيكية ، ورموز العناصر الأولية عند باشلار ، وبحث كروتشه عن محيط روحية في قراءة كصنح اليوم) . لا ريب أنه ليس من الممكن أو المستحسن قط أن نُشرع لتفضيلات أي امرئ بين مثل هذه الموضوعات - ومما يكن من أمر ، فقد يكون من الممكن أن نلاحظ بعض الاختلافات في المركز بينها - إن أجد نفسي مضطرا إلى أن أفترض أن المؤلف شكسبير أو المؤلف بروسست وحدة أفضل من أي سيرة له ، أو أي وجه من سيرته ، وحدة أفضل من العصر الذي عاش فيه ، ونحس الأدبي لأي عمل من أعماله ، أو أي من أعماله ذاتها - أصلا ، بالأحرى ، من مجموعة أعماله . ذلك أن للكتاب ، كسائرنا ، معرضون لشروء اللذهن ، وفقدان التوازن الوجداني ، بل والبلادة ، والمحطات الأدبي ، واجتماع الشباب وغلظة الإحساس ، ولتقدم في السن والتعب ، والثرثرة ، والتكرار . وإعما قدرتهم غير العادية على تجاوز هذه الحدود الإنسانية المألوفة في لحظات حادة معينة من عيشهم وعملهم - أي في أعمالهم الفردية والمتصلة - هي ما تجعل منهم كتابا عظماء . أريد بهذه الملاحظات أن تتلاقى ، من طريق القياس ، مع مسألة : أي نوع من الوحدة نستمع به الآية الأدبية ؟ قصر الحمار قد آل إلى كلبي وطني : وبه سدوا مهب الريح حينما بعد حين [من مسرحية «ملت »] . بيد أن نقادنا القلقين ، على أكثر الأعماء حيوية ضميم ، على نوع المركز الذي يمكن أن يبوته القصيدة (دون أن يجعلوا منها شيئا «موضوعيا» ، «مكاني» ، لا يعدو أن يكون وسيطا) لم تقلقهم قط - على قدر ما تحدثنى قراءاتي - مشكلة قبصر أو ديليون . إننا ندخل الآن منطقة يسهل فيها أن نتهم بأننا لا نعدو أن نحس في استعارات . ومع ذلك فقد لاحظت أن الأشخاص الذين يترصون ، على أكثر الأعماء حياسة ، على الاستعارات للكافية في وصف الوحدة الشعرية (الإناء أو الأبقورة) معرضون ، هم أنفسهم ، لأن يبحثوا عن استعارة عندما تأتي أرومتهم الخاصة . إن هؤلاء النقاد

يكتبون أحيانا بطريقة امرىء عثر على أشياء لم تكن مفقودة ، يشظنظر - أو يشرح بإصرار - على صعوبات كانت حنية دائما ، وكانت - من الناحية الفعلية - مصدرا للتوتر والاهتمام في الاستعارات التي حاول المنظرون نجسها . إن مرى كرمجر - على صيل المثال - امرؤ من الحقق إنه يتطلب من نظريات الآخرين درجة من الحرية هو ذاته أعدد ما يكون عن بلوعها في تلك اللحظات « السحرية » التي تحدث فيها من المراقاة - والمفائدة ، أو المكان - و - الزمان ، في جدليته الخاصة^(١٤) . وحيط الدجومة الواحية عند أنباع مدرسة جيف وأنباع برجسون واحد من أكثر الخيوط ثقلا للاستعارة ومن أكثرها تعظبا لها - زلق استعاري بلا حدود من العالم الخارجى ينجذب إلى دوامة وعى الروح بداتها . وشفاء تلتنى ، « هوة تملأ حتى حافتها » ، « خففة جناح » ، « جدوة نار » ، « رقائق ماء » ، « ظل » ، « طراد » ، « حبات » ، « الصناعات » ، « طيعتنا » « نفة الروح » ، « لدونة المكر » - أى صورة يمكن تحيلها لا يمكن استدعاؤها إلى طيع الاستعارات الصحيح تماما الذى تعبر عن وعى الزمن عند بسكال فيما لا يتجاوز ثلاث صفحات من دراسة لجورج بوليه^(١٥) أو كما قال كاتب الجليزى يوما في سياق كلاميكي أبسط كثيرا « الزمن ، من بين كل أعاط الوجود ، أكثرها خضوعا للحال » .

إما القصيدة بطق يتطلب - أو على الأقل يثلج - الانتباه لامتيازها
أو قل إنها تأمل ويمكر أن تُنفذ ويُحكم عليها يُضفي عليها طابع مادي
كموضوع ، وبجاذبي كموضوع مكاني . وبوسعنا أن نسأل : أي نوع من
الحقوق تملكه القصيدة لكي تعتبر موضوعاً ، أو أي نوع من الحماية تملكه
لصيانة حدودها وبقيتها ؟ وأنا خليق أن أقول : على الأقل ، إنه لا
يجمل بنا أن نتكلم كما لو كان ينبغي على القصيدة أن تنسج من العنابر
الملائكية أو المبتاهمة رقيقة المستحيلة للبرق وحدة مصطنقة - وهي لا تكون
شيء - وإنه للبرق من الحق أن يتوقع من القصيدة نوعاً من الصلابة
والاكتفاء الذاتي لا تملكها غير وحدة نغمها مباشرة - أهي كانتها
الكائن الإنساني . إنني أفكر في السياق بطبيعة الحال - لا الداخلي ، أو
الطبيعي ، بالمعنى الرئيسي عند كريجر ، وإنما المعروف الخارجي - لمعنى
وحقيقياً في آن واحد - وهو الذي جنح في العصر الحديث - تحت تأثير
دراساتنا التاريخية - إلى تقطيع أوصال القصيدة أو نشرها ، ذرياً ، في
غير الحدود . قد يكون لنا أن نترلق هنا إلى تأكيد للبيئة
(الايكولوجيا) ^(١٧) أو العلاقة المعدلة على نحو متبادل بين الكائن
المعصوي والبيئة . وهذا خليق أن يلائم ، على أتم نحو ، مناقشة لما للرؤى
في الشعر من قوة خلاقة ، أو التبادل المتجدد ، باستمرار ، بين المعصود
والموروث ، كما في الصبغة التي قدمها إليوت . بيد أنني أقول شيئاً أبصر
من القول بأن قصيدة إليوت والأرض الخراب تعبر إما المظهر الحديث
أو المظهر الطبيعي المورث . فأحد أسرار التعديل المتبادل إنما هو جتار
حقاً إن ثمة معنى يمكن به أن يقال إن البيئة ما كمنها (أي الكون) يجب
أن تتحمل الكائن المعصوي - نحن نقراً أنه لو تناقص المكان المعنوي
للأرض نحو انعكاس في الاتجاه - وهو ما يمكن حدوثه ولا ريب
لعمدت إلكترونات وبروتونات شمسية ضارة معينة ، قد تسبب في
طفرات للنوع الإنساني . ومع ذلك فإني إذ أتمشي في المعانة الدائمة ،



ويب أن نحرهم أو غير خفافهم اليوم : طلبنا . إن نوع القاسح المعروف باسم alligators (قصير ، حريص الحطم ، ذاكر اللون) يعيش في فلوريدا أو الصين . أما نوع العظايا الكبيرة الذي يعيش على صفاف النيل فيدعى crocodile (طويل ساد الحطم ، لونه أقرب إلى الرمادي أو الأخضر) . أليس لهذا التوسيع للسياق بعض صلة بمزحة شريدان عن [جهل] مسز ما لا يروى ؟ من المضحك أن الأمر ليس كذلك . وحير لنا ألا نذكره مرة أخرى .

يتساءل هيليز ميلر : أين يتوقف سياق القصيدة ؟ أين بالتأكيد ؟ وأين يبدأ ؟ وأي درج - حلال المحيط الذي يكتشفه - يست ؟ لدى أي امتدادات مباشرة أو بعيدة لعلاقات تغليف البيئة التجريدية بصدر السياق وبنية ؟ إن البنية الداخلية للقصيدة تلعب دوراً قوياً في هذا كله . كان ثمة تلميذ كتب يوماً مقالة يقول فيها إن دويت أكوندريوب : «no prelates Lawn with Hair-shirt lined, is half so incoherent as my mind»

(قصيدة «الرسالة» ١ ، ١ ، آيات ١٦٥-١٦٦)

يبني قراءته على ضوء دويت من قصيدة أخرى ليرب :

«Whose ample lawns are not ashamed to feed the milky heifer and deserving steed»

(قصيدة «مقالات أخلاقية» ٤ ، ٤ ، آيات ١٨٥-١٨٦)

وكذلك كنت أدركي المؤمنين بقوة التوريات ، وكل أنواع المشاهات اللغوية الأخرى في الشعر ، فإن لا أعرف تماماً كيف أصوغ قاعدة السياق التي تجعلني أرفض ، عن ثقة ، مثل هذا الربط ^(١٨) [بين القصيدتين] . بيد أني أبحث أولاً عن المواضع التي لا خيار لنا فيها ، ونفقط فيها بعد أبحث عن القواعد ، إن وجدت . إن نتيجة تشرب القصيدة ، بلا حدود ودرباً ، في السابق وهو ما يتصوره هيليز ميلر إنما يوجد حير تعبيره في جملة الخاصة . [يقول] : «إن علاقات القصيدة بما يحيط بها تنفع إلى الخارج كدوائر متحدة المركز ولقد حصر ألي في الماء . وتتكاثر هذه الدوائر إلى غير حد إلى أن يعين على الدارس أن يتخطى ، لانتفاً ، عن محاولة القيام بمجرد كامل لها ... وإذا تقدم في بحثه الذي لا يعرف نهاية ، تدوب القصيدة ... لتدريجياً في كثرة تداعياتها ... وبدلاً من أن تكون وحدة مكثفة بذاتها ، لا تبدو أن تكون عرضاً عن أعراض الأفكار أو الصور الرائجة في الثقافة التي ولدتها» ^(١٩)

إن دراسة اللغة في الموروث الغربي الكلاسيكي - المعجم اللغوي ، والنحو ، والبلاغة - قد كانت دائماً بطبيعة الحال منصبة على البنية . لم يكن هناك ، حرفياً شيء آخر يمكن لها أن تكونه . والسبب في أن الدراسات اللغوية المعاصرة تستحق أن تدعى ، بمعنى خاص ، «بنائية» يمكن فيها تحرره من تقدم كبير في دراسة «العلاقات» ، في التحليل والتعميم ، في تعريف الوحدات اللغوية الأصغر من الكلمات ، و (ربما) كان هذا أهم منجزاتها بالنسبة للنقد الأدبي . التعرف على رقعة واسعة من القوى التصنيفية (صورية ورسم بيانية) للغة . هذه هي الشكلية

أحد أن الإبرة على معصمى هي التي تسحب مباشرة للرجال المتعصبين ، وليس عطاشي وإن تكن هذه الأخيرة لحسن حظي نجدها حادية الأرض . بل إن حالات المرء ادهية اللحظية ، وأحواله العسية ، ومخادئاته قد تكون أقرب حتى من هذا الذي ذكرناه إلى القياس الذي يبحث عنه . إن لحظائنا تحمي دانتها - أحياناً إزاء قوى خارجية بالغة الإلحاح ، أو إزاء مؤسسات بالغة القدم . من الممكن أن نفقد سيارة في طريق مأتوف ، وإن تكن ملاحه رتيبة بعض الشيء ، ولدى لحظة معصاة لا تدري إن كنت قد وصلت ، أو لم تصل بعد ، إلى قرية معينة . إن الأستاذ ، وهو في الشئ تقريباً ، يعبر الحرم الجامعي ذات صباح من أيام السبت ويلتقي بالأستاذ ب ، وهو في الثامنة والنسب تقريباً ، نقاعد حديثاً ، في طريقه ليفضي بصع ساعات من العمل المستمر في مكتبة . يتسم الأستاذ ب بحزن وهو يقول : «إلى في طريق لأمتحس الطلبة شغوباً» . يرد الأستاذ ب بحرج : «إلى أقصف من أطلال» . يستأن السبق الذي يصر هذه المسمة من المخادئات حقيقة مؤداها أنه طوال خمسة عشر عاماً تقريباً خلت ، كان هذان الأستاذان كثيراً ما يجلسان معاً في جنان شغوبية رتيبة لاختيار الطلبة في أصباح السبت . وستدعش حين نعرف سياقاً أبعد مدى : إنه في فترة أقدم بكثير ، منذ ثلاثين عاماً تقريباً خلت ، كان الأستاذ ب أحد المتحمسين الشغوبين (١) الذي كان حينذاك يتقدم للحصول على درجة الدكتوراه . بيد أن تلك الحادثة الأسبق ، وقد غاصت إلى مستوى من الطبقات لا يمكن معه إعادة إحيائها إلا عن طريق مجهود في المخاداة ، ليست ماثلة في ذهن أي من الأستاذين في هذا الصباح من أيام السبت فقد كانت خليقة أن تفسد المزحة تماماً . ولتذكر لحظة ضئيلة غريبة من القرن الثامن عشر . عندما تخرج مسز ما لا يروى [في إحدى مسرحيات شريدان] بهذا التعبير

as headstrong as an allegory on the banks of the Nile

ترجمه : as headstrong as an alligator on the banks of the Nile

ثمة شيء لا نعرفه مسز ما لا يروى ، ولكن يتعين على جمهور سيدات لندن وسادتها أن يعرفوه ، لكي يفصحوا . ليست ال allegones (ألهوريات ، قصص رمزية) وإنما ال alligators (تمساح) هي التي تطبق لمكوكها المخاداة على صفات الأنهار . لكن تمهل ثمة شيء آخر ربما لم يكن بين هؤلاء اللدنيين من يعرفه - وإن تمكن تعلمه ، على وجه التقريب ، من معجم جوتسون ، أو الفصل التاسع والثلاثين من «راسلا» . وباعصارنا نقاداً ، يجب علينا ولا

في المحادثات الصعبة - والمناقشة حريصا - خذلاء السويين الثلاثة
تكثر مبرراتهم في حجة واحدة - وهو ما وجدنا - ولا ينبغي إلا أن نلاحظ
أن هذه الأدبيات التي يجب أن تكون من الناحية قد يتعرض لخطر أن
تتبدل في اليد - أقوى تأمل - من الأثر - بعض الشيء - ويعتقد
ببعضها في حثام بعضه البعض - أنه قد أعطى كل أوجه النص -
وهو يوجه بعض الإحتمالات إلى الدارس الأدبي والإنساني المذهب -
الذي يحل دائما يقرص أن النحوي قد أحسن لأنه كان ناقصا -
ويقول - إن عالم اللغة يرى كل الدلائل - هذه عتيدة لغوية سائبة
حديثة - إن عدم النحوي يستلزم - مكسب حرا لكل أوجه الشعر -
وحى للاستعدادات - ومن جهة أخرى نتبعه شكوكي إلى أنه لم يكن
لأي مذهب نحوي - يقول إن حتى النحويين المصنعة - والتي لا تعرف
برحمة - ليكوسس وليلى شروسس وريهانير مدم - للشخص الذي لا
يعرف نص سريانة - مصط - شادا كاما لكلمة النص - وعلى حد
ما تمكن نسرد أن ندم من تحقيق هذه المأثرة - فسيكون السبب هو
المنظومات العديدة من النص الواردة في النقد - والناقد الأدبي الإنساني
المذهب - ل شروسس - الاستناد من الدفاع للنحوي عن الموضوع
الأدبي - لا سمي - في اعتيادي - أن تهده كثيرا لخطر الاشتغال لهذا

الطعمان من جانب الدعوى النظرية المستعرة - والتدليل - كما لا ريب أن
العص سيقول - هو حجر تذكرة مع يولييه أو هيلبرميلو في رحلتها إلى
الوعي غير المحدود - وإذا أدركنا أشد ما نكون رغبة في تجنب تلك
الرحلة - وراجعا - على العكس من ذلك - في ملاحظة الشهادة السوية
لصالح للوضع الشعري - فإني أقدم في الختام اعتيادي الدائب -
وإنما يكون من قبيل للمعارفة - وإن لم يكن في ظني ملتويا - إن الناقد
الذي يرغب في الاحتياط بمذهب الإنساني وهويته كمن قد أدنى عليه أن
ثابر على ولاته غروب كولردج وكروتش - فقد كان هذان الفيلسوف
يعرفان أنه ما من قواعد للغة أو للشعر فصاع إلا وسيتبع متكلمون
والشعراء يحرمها - إذ يستجيبون لكثرة الحياة العملية مريحين للعاب لإساءة
استخدام الكلمات والمجاز - وإن هذا المنطق ذاته يصادق على لداقد في
استكشافه للماضي غير المحدول وغير القابل للجدولة (٢٨) لا ينبغي أن
نلوح هذا للناقد أبعد من الإقناع من خبرته الوثيقة بأنه يستطيع أن
نعرف على ذاته ويميز بينها وبين بوليوس فيصير - على حين يقفل - في
الوقت ذاته - مقتنعا بأنه ماض علم - تشرعيا كان أو نصيا - قد رسم -
أن جعل أن يرسم - خريطة كاملة لشخصه

● هوامش

١ - كروم الزلزال المذهبة - من ٢٣٦ - ٢٣٧

٢ - إن التعداد الذي في أعمال كولردج - حول الشعر أو الفن - ومجموعاته من شكوكي -
وحدثت المأثرة - والمأثرات الفلسفية - ووصافة عن النحوي - قد أعاد تجسيد حديثه
ليبيب بيرروش في كتاب فن الأشكال المصنوعة (مقدمة واشتون - مطبعة معهد
ميتشون ١٩٦٨) من ١٩ - ٢١ وفي مقدمته التي تشكل كتابا هذا الدليل لمعرض
لنصوص ونص حديث (أديلو - ريدون حوالي ١٩٠٥ - كاتيرير هومان ١٩٦٨) يذهب
بيرروش على حواسن - إلى أن كل شكل النحوي يحقق اليوم كل من الشعر والنثر
على طسرى دون الظهري

٣ - في ذلك هذه القضية ملف علم الجمال العام طر وتشارد بلتر - في الانطولوجيا والجميل
النس - في صحيفه علم الجمال والنقد الفني ٢٤ (صيف ١٩٦٦) من ٤٨٧ - ٤٩٩
وانظر - ردا على بلتر - باتريك أ - أ - تشنجر - الأعمال الفنية والتقولوجية
الأنس - مجلة دراسات فلسفية ١٦ (١٩٦٧) من ٨٢ - ١٠٣

٤ - مجلة مودرن لانجويج نولس ٨١ - من ٥٥٦

٥ - ج - هيلبر مير - مقدمة صيف ١٠ مجلة الفلسفة النقدية (شتاء ١٩٦٦) من ٣٥ -
٣٢١ والتعداد الذي يتبعه شرح مقوده جيب هم - مرسيل برون (ولد ١٨٩٧) -
الير ييجي (١٩٠٩ - ١٩٥٧) - جورج برون (ولد ١٩٠٢) - جان وميه (ولد
١٩٠٠) - جان ستارويسكي (ولد ١٩٢٠) - جان بير ريشا (ولد ١٩٢٢) -
سفال برون ومنا وسمكي مالتس في جامعة جورج هونكر ١٩٥٢ - ١٩٥٧ -
١٩٥٤ - ١٩٥٦ - نظر ومنه آخر غير له سب لوصاح دعاء الأدب الفرنسيون المحدد

٦ - The American Society Legion of Honor Magazine

٣٧ (١٩٦٦) من ٧٥ - ٨٦

٧ - النادل واللغة والرواية - وقراءة الأدب - المعاصرة الأولى والمعاصرة الثانية بمجمعة حور
هوبكتر - مايو ١٩٦٨ - من من مجموع على الآلة الكاتبة - وإلى مدين مستر للاستاد
كرومير إذ تعصق بأن جعلنا أطلع على هذه المعاصرات قبل مشرنا - في كتاب القصير
نظريه وتطبيقا - تحرير نشارو من - سحر - (بالتيمر ١٩٦٦)

٧ - ينشر كتر هذه الفكرة بتفصيل كثير في مقالتي لسيان The Ecomorphic Principle
ومجلة الشعر الساكنة أو إعادة رواية لا تكون في كتاب الشاعر بالغا - حور
ميريك ب - و - ماكنديل (إيمانسون - إيلوي ١٩٦٧) من ٣ - ٢٥ - أريد طبع
الفاقة في كتاب كرومير دور النقد ومكانه (بالتيمر ١٩٦٧) من ١٠٥ - ١٢٨

٨ - انظر - على الترتيب - كتاب روبرت و - بين - مفتاح التدكر - دراسة لبريطانيا لنوسر
(بومبي ١٩٦٣) - وكتاب روبرت م - جوردون لنوسر وشكل الجمل - الإمكانيات
الغالية للينة غير المصنوعة (كمبردج - هاسشوننس ١٩٦٧)

٩ - لوماس أ - ماركسا لصفحة جوب الفولمية (كولوميس - أوجابر ١٩٦٦) - انظر مراجعة
ج - من - روسر لنامية هذا الكتاب في مجلة الفلسفة الفيلولوجية ٢٧ (يوليوز ١٩٦٨)
من ٤٠٧ - ٤٠٩

١٠ - شلمون ساكس : القصة وشكل الامتداد - دراسة غري ليندج مع هات من صوبل
وحوسون يونشورنس (بركل ونوس انجليس ١٩٦٤) - خاصة الصفحات ٤٩ - ٦٠
ومقالة ديه ويلك لسيان - نظرية الجنس الأدبي - والقصة المتأخرة - و إيليس
في كتاب Festchrift für Richard Alewyn (كوبن ١٩٦٧) من ٣٩٧ - ٤١٢
منه من إيمانير النابيين حديثي لشجيرة الجنس الأدبي - كتاب إميل سفاير لسي
Grundbegriff der Poetik (١٩٤٦) وكتاب كيث هامبرج لسي
(١٩٥٧)

١١ - هنك إلتش : الشكلية الروسية - تاريخ - حفيد (س - جراي ١٩٥٥) - وانظر
سميثان تودوروف نظرية الأدب - وخصوص الشكلين الروس - جميعها ولدها
وترجمها (مارس ١٩٥٥) - مع صفيح - نحو علم الفن الشعر - علم رومان ياكوبس

١٢ - بوا - ر - ج - من - قراءات من مقوده براغ عن علم الجمال والبيئة الأدبية والأسلوب
(والنظر - من - ١٩٥٥) (مترجمة عن النسخة)

١٣ - انظر مقالة هيلبر ميلر في مجلة مودرن لانجويج نولس ٨١ (١٩٦٦) من ٥٦٩ - ٥٧٠

١٤ - للماضرة الأولى في جامعة هوبكتر ١٩٦٨ (انظر علمش ٩ أعلاه) - كتب - بلو
مصطلح كتر الفظي بهم الشعر والنقد بمرمرة واحدة - أو يفسر الشعر في -

أى شيء يجد النقد ذاته مصطرا إلى أن يهيمه من الشعر والبيوية عنه وسيط صرف في الوساطة ، بمعنى أنها خليقة أن يحيل من الشعر وسيطا مسرعا في الوساطة

١٤ - قارب مراحى بكتاب كرنير باللغة الفرنسية (١٩٦٤) في مجلة الفيلولوجيا الحديثة ٦٤ (أغسطس ١٩٦٦) ص ٧١ - ٧٤ لا نجد المرء كرنير على تنويع التزام - و - المكان ، مادام لا يقرر إليه على نحو أكثر حرية من اللازم وعلى نحو مقتركا لو كان حلا سحريا لأي مشكلة قديمة . ومن المشكلات المهمة التي أثارها أخيرا الأستاذ مارشال ماكلان ورملاؤه (وعم أوجه خموص صبة وانتفاع في النظرية ، في رأي) استردادهم للعدد (الإلكتروني) الحقيقة القائلة إنه ليس كل صوح من المكان ، والبيئة ، بصريا وتفصيل الملامح يرفع في إلى القول إن حصص أنواع الترتيب والتفهم لا هي بالبصرية ولا لمكانية . إن الفصحة البسيطة الرائعة بين المتناسبات الزمنية والصلابة المكانية خطأ سوى راسي عن ذاته . انظر مارشال ماكلان وهالي باركر خلال الفصحة الأخيرة في الاحتفاء ، المكان في الشعر والتصوير (بيريرك ١٩٦٨) خاصة ص ٢٢٨ - ٢٦٧

١٦ - دراسات في الزمن الإنساني ، ترجمة إليزابيث كولان (بالتهور ١٩٥٦) ص ٨١ - ٨٦ قارن مراحى هذا الكتاب في مجلة المورس الحديث ٣٢ (أكتوبر ١٩٥٨) ص ٥٢٣ - ٥٣٦

١٧ - قارن هاري برجر (الأي) بينه فادهن في مجلة الميثافيزيقا ١٧ (سبتمبر ١٩٦٣) ص ١٠٩ - ١٣٤

١٨ - قد يقول نغري بلال إن رفعة المعاني المرتبطة بكلمة lawn (عشب) ليست متعلقة . في الفصحة التي لفصل على كلمة lawn (شاش)

ويقول أ | وتشاردن عن ملاحظة لأحد الطلاب حول كلمة في قصيدة مارفل السماء الحديثة ،

« هذا كلفه صادف جيد ولا ريب . ولكنه ليس بشيء . نجد النسيج السياتي في لغة بسج للبيت بأن يهيم ، أو لدعونا بنية القصيدة إلى فهمها . من المؤكد أنه يمكن للمرء استغلال أن يكون ذا إدراك أفضل من هذا ما هو مسموح به وما هو غير مسموح به في التعبير ما الذي قد كان هناك يحدث حتى يفسد في هذا الوضع الفهم هذا المعامل الفاتش لكل الوسائل التي تدفع بها اللغة عن نفسها » (من مقالة « الصلبة الشعرية والتعبيل الأدبي » في كتاب الأسلوب في اللغة ، كرنير كولان ، بيريرك ١٩٦٠ ص ٢٣)

وما يدعي شعر التحلية (حرثيا) الإبداع الذي شرحه وتشاردن في مرحلته الأخيرة ما اشتمل قط ، بطبيعة الحال ، على أكثر من بضع نيب من كل ما هو كائن (الكون)

١٩ - بشير هيلز ميلر ، في ملحوظة ملحطة هناك : إلى مقالة له كانت آنذاك في الطريق - وقد نشرت الآن - تحلل بعقيدة الشعرية بتفصيل أكبر (انظر مقالة « الأدب والدين » في كتاب علاقات المرء الأدبي : مقالات عن مساهمات ما بين الأساطير الفكرية ، تحرير جيسر لورب ، بيريرك ١٩٦٧) . ولست على يقين من أي فهم كيف يتبنى هذا البعيد الذي لا سبيل لاجتنابه ، في نهاية المطاف ، مع جهر هيلز ميلر بإعلامه لـ « الحيل البعيد الفريد » لكل كاتب ، وهو ما سبق أن أشرنا إليه . في كانت القصيدة ندوى والحفل ، فلم لا يكون ذلك هو الشأن مع صاحبها أيضا - ونحن فيا نعلمه هناك والعروب الرمادي للتصيمات التاريخية والمادية التاريخية ؟

٢٠ - من أمثلة ذلك المردبات Parisians, hamotoleleuon التي يلاحظها علم البلاغة الكلاسيكي وهي ، حتى اليوم ، مصدر سكون نميد إليه بعض كتابات العرض

٢١ - من أمثلة ذلك ، بصورة خاصة ، حالات الكلمات ذو مية نحو القائمة على الماكاه بصورا مشتركة ، ومن أمثلتها Sister ، Mother ، Father (أخت ، أم ، أب ، أم) ، أو نماذج لفكرة القائمة على كرسنمو (تضاد) قريب في جذبات المقارنة والتفصيل بين النعت big, bigger, biggest (كبير ، أكبر ، الأكبر) أو aithus, aithor aithosimus ، انظر مقالة : وماي ياكوبس - « البحث في لب اللغة » ، مجلة فريجس ٥٦ (١٩٦٥) ص ٢١ - ٣٧

٢٢ - في نفس هام ظهور كتاب وتشاردن لفصحة البلاغة - ١٩٣٦ - ظهر أيضا ما لعله أن يكون أول كتاب عنوس أمريكي على الخط الحديث ، وهو كتاب بروكس ، ورس ، ووارن ، انسي مدخل إلى الأدب ، وقد نشرته لأول مرة مطبعة جامعة لويرانا ، والآل نشره د. آبلتون سنشري كروفتس ، وقد تقع لرايع مرة

٢٣ - Hal had his hat (أشد حال قبة) إن قاعلة من قرايد بناء الجملة ل اللغة تحرم علينا أن نقول Hal hat his hat بيد من هذه القاعدة لا يمكن تطبيقها في هذا الشأن إلا بسبب البنية القويمة للغة الإنجليزية ، حيث الحرف الحثي ،

غير المصوب بلغة في الاحبال الصوتية T يتمي ، على نحو ذي دلالة ، عن الحرف المصوب يدينية في الأحبال الصوتية D

والأساق التي من قبل مدسه كميردج لعلم الإنسا ، والآش : ورجية والصم الأصلية عند فرأي أنه أكبر لـ « البيوية » وذلك عند من يدعون D ٥٨٥ structure الأسطوري القصص وفيها الخصبة . انظر مقالة جينرو ها - « اللامعة السابق ذكرها (انظر « كلمة » في مطلع هذا المقال) مقالة انسيويه بصورة الأنجلو - أمريكية » ، خاصة صفحات ١٥١ - ١٥٢

وحيث أن البنية الداخلية يمكن أن يُنظر إلى حل أعيا أكبر من الشعر التمثلي والشعر القتال الكلي سستخدمها كمثل ملامح . انظر ، مثلا ، مقالة « الكرم براديري » في مجلة القروية : صاحبه نقاس عن الفصحة (حريف ١٩٦٧) ص ٤٥ - ٥٢ وعبره تيمثال تودوروف السابق ذكرها (انظر هامش ١١ أعلاه) نظرية الأدب ومعالاة لتودوروف ذاته من طراز « مقولات النفس الأدبي » في مجلة الفصالة ٨ (١٩٦٦) ص ١٦٥ - ١٥١ « النفس البدلي » Les Hommes rectis ل مجلة Tel Quel المصنف / الأدب ٣٠ ، ٣١ (صيف - حريف ١٩٦٧) ص ٤٧ - ٥٥ ، ٦١ - ٧٣

ليس « الصديق » القدي ، وإنما الإنساني الداعل أو صفة البنية القدي (وهي مراحل قيمة مشابهة في الأدب) هو مركز تركيز يولان بارت . محر مجلة الاتصالات الناطقة بلسان البيوية والقوية التأثير . انظر تقريره الواضح « النقد من حيث هو لغة » في مطلع الفايز الأدبي ٢٧ سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٧٣٩ - ٧٤٠ إن الناقد البيرير يبحث عن أمر مرجعية - من نسل امتلاكه - في أماكن متفرقة : سوسولوجية ، وعلمية نفسية ، وأنتروبولوجية . انظر كتاب بولت اللغة والحقيقة ، باريس ١٩٦٦ ، وهو جدل وجير ضد ريمون بيكار الأستاذ بجامعة السوربون ، وإشراكه - لفتته بعض الشيء - من الشهيد الباريسي في لقالة الأمانة له ملحق الفايز الأدبي ٢٣ يوبه ١٩٦٦

٢٤ - في نسخة محلية من هذا الموقف لديها برما (في مقال : « الأسلوب اللغوي » مطبق ومقالا لمتعلق ، عة منشورات رابطة اللغة الحديثة ٦٥ ، ما س ١٩٥ ، ص ٢٠ - ٢١ كان « التوازي » العرضي هو الرسالة التي تنكس أن لها مختلفة من التباديل الضلي مثل الـ Kihelutions agnomina ions, near peronomastias

من أن تظهر على محور الفاس دون أن ترك انطبعا بالمصادفة أو اللامعالية وهي الصدمات التي كثيرا ما تفسد ظهورها في الشعر

٢٥ - يقول ياكوبس في موقع لاحق من نفس المقال : « في الشعر ليس التابع الفيلولوجي خط ، وإنما - على نفس النحو - أي تابع للوحدات السياتيقية ، جهذ بناء معادلة وإن التشابه حين يرفض من على عل الفاس ينقل إلى الشعر جوهره الزمري ، بصورة كلمة ، المتعدد الأجزاء ، المتعدد المعاني ، وهو ما يوحى به بقاء جسيلا عبارة جوت « ما أي شيء - غير سوى شيء » . وصوغ الأمر بلغة أكثر غنية فقول : إن أي شيء - نالو تشبه وفي الشعر حيث التشابه يُصاف إلى الفاس ، فإن أي كناية استعارية على بحر ظهري ، وفي استعارة ذات صيغة مكبة ،

٢٦ - مقالة قصيدة شارل بودلير القسط ، . وعدد المقالة ، سست ، كمة تمهيدية للين شملوس (دربا يدعش المرء) لا تجنح نحو الأنثروبولوجيا إلا لعل ، وبلج شبه بالخيال الباب غاربة من اللغة القوية - التقنية للأستلا الرومي

٢٧ - دوصف الأنية الشعرية - مدخل إلى قصيدة بودلير القسط ، ويكتب ريندير وهذا يوكيدا غير الفكري الحاجية التي صرى عليها من بودلير في مستغله بنية اللغة الفرنسية وفي مجموعة شعره . ويعلل ملحوظة ماضية مؤداه أن بنية الرموز (وهي نموذج ثابت ، مواد جنسية) أكثر اتصالا بالموضوع من المعنى البسيط . وهكذا ، فإن تفصيل بودلير الموسمين بـ « القطة » (في ديوان لوهتر الشعر ، القصيدة رقم ٣٤ والقصيدة رقم ٥١ ، تدلان أقل اتصالا بـ « القطة » من قصيدته الندية الغرفة المزروعة كة حيا من . . .

٢٨ - إن ف . و . يسرب في مقالة « علم اللغة والنقد الأدبي » (مكتبات أنساق النقد ، يستخدم هذه كناية لـ circuit de la parole الموسمي بعدم حجج مشابهة ضد الدعوى القوية الشمولية (التي توجد صورة شاملة لها في مقالة ووجر قلوبير جيه الخلد (أي علة النقد للماصر الذي ترجع منه هذه المقالة) قارن هذه ملاحظات بين بنسب وقارو على صفحات عدة مقالات في النقد) . وحول هذا انظر أيضا كتاب ديبيد لودج لغة القصيدة (١٩٦٦) ص ٤٩ - ٦٩ ، حيث يتأقش على الأسلوب وعلم اللغة . وطرك كات هاري ليرن لم يكن النقد الأدبي حيا دقيقا (كميردج - ساسموسس ١٩٦٧

أورويل

الناقد الأدبي الانطباعي والسياسي

□ رمسيس عوض

• تمهيد •

يسهل دحضها بمقاييس مؤلفنا النقدية ذاتها . فهو بعد قدرة أي أدب على البقاء والاستمرار عبر الزمن هي الصبان الوحيد لحدوده ونحن نعرف أن الدوائر الأدبية لا تزال تسلط الأصواء على فريجيبا وولف ، في حين أن « كوخ الم نوم » قد طواها النسيان إلى حد كبير ، وبخاصة بعد أن حصل الزوج في أمريكا على كثير من الحقوق المدنية . وهو يعترف لنا بأمانته المعهودة وعلى نحو صادق بقصوره في تحليل الأعمال الأدبية في مقال له بعنوان « الجيد بين الكتب الروائية » ، المنشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٤ ، ص ٤١) حيث نراه لا ينجح من القول : « لست أعرف أي مقياس أدبي صارم يمكن أن تبين بواسطته أين تكن أفضلية (كوخ الم نوم) على غيرها من الروايات . » ولكن مها تعددت العيوب التي تشوب كتاباته النقدية من جموح إلى الخمج بين الأضداد يصل إلى حد التناقض الصريح أحيانا ، فلا مرأه أنها تتميز دائما بقدرتها على التشويق ، وبالوضوح والتحديد ، بسبب ما يتحج به صاحبها من ذهن لا حد لصعائه . ومع أن كثيرا من أقرانه ومعاصريه كانوا يتوقون عليه في تشعب الفكر ونعقيده ، وفي معرفتهم التكبكية بمناهج النقد ومدارسه ، فإنه يبرهم طرا بقدرته للمهلة على بساطة التعبير وجلاء العبارة ، وقدرته المعجبة على توصيل أفكاره إلى القارئ في وضوح وقوة

والرأى عندى أن نقد أورويل الأدبي - شأنه في ذلك شأن كثير من كتاباته الأخرى - يعكس تأثيره إلى حد ما بالفكر الماركسي ، فالمفهوم الذي يقول به وهو أن « كل الفنون ضرب من الدعاية » قريب الشبه بالمفهوم الماركسي الذي يجعل المحتوى الفن ومضمونه الاجتماعي ، ولا

بالرغم من أن جورج أورويل كان يهتف الصحافون مهنة له فقد ترك وراءه طائفة كبيرة من المقالات النقدية التي تتناول موضوعات أشد ما تكون نوعا ، بمعنى بعضها بمناقشة أمور تافهة مثل « القصص البوليسية » ومجلات الشباب العثة والطاقت البريدية ، وبمعى بعضها الآخر بمعالجة أشياء لها عظيم الأهمية ، مثل أدب ديكتو وسويقت ويشتس وت . س . بيوت . وليس من شك أن جون وين على حق حين يقول عنه إنه كناقد يفتقر إلى العقلية الأكاديمية السليمة ، فكتاباته النقدية تظهر اهتمامه البالغ بالمضمون الأدبي ولا تهمل بالشكل الأدبي في قليل أو كثير ، أى أنه يتم بما يكتبه الكاتب وليس بكيف يكتب . وعلى الرغم من اعتقاده بأن مصمون العمل الفني يحدد شكله على نحو أو آخر ، فإنه لا يمتنى باستقصاء هذا الشكل أو محاولة تحليله . ومضلا عن ذلك فإن أورويل لا يمتنى ما يكفه من احتياز عظيم للنقد الأكاديمي . وهو يقول في هذا شأن في مجموعة مقالاته (المجلد ٣ ، ص ٨١) : « إن الناقد الأكاديمي غالبا ما يهدف إلى منع القارئ من إعمال الفكر . ولو أن في إمكان مثل هذا الناقد أن يمنع الأدب من التطور للعمل ذلك . » وبسبب افتقار مؤلفنا إلى العقلية الأكاديمية نراه يتورط في تعميمات غير موفقة فيما يذهب إليه من أحكام نقدية . وهذه التعميمات تشوب أفضل مقالاته في مجال نقد الأدبي . وكما يقول آدموند ويلسون في كتاب « التراث النقدي لجورج أورويل » (ص ٢٦٦) : « إن مقالاته في ديكتو وكلمنج تعان إلى حد ما من نزعته نحو التعميم » . وتتسم أحكامه النقدية في كثير من الأحيان بالتعسف . وليس أدل على هذا التعسف من أنه يرى أن رواية « كوخ الم نوم » أهم وثبقى من كل أعمال فريجيبا وولف الروائية . وهي أحكام



يكثر بأشكائه ونحاره أو بمفومات الخيال فيه . وليس أدل على تأثره بالماركسية من أنه يحتل الرأسمالية مسئولية تشجيع المجلات الغثة التي تروق لشباب بنية الحفاظ على الأوضاع القائمة . ولكن من الواضح أن تأثره بالماركسية ليس كاملاً . والصواب لا يجانب قلب ميريلا حين يقول أن مقده المنشور في كتاب «الثرث النغدي لجورج أورويل» (ص ١٧٩) : «إنه في الواقع كاتب اجتماعي . ولكن الأثار الوحيدة للنظرية الاجتماعية التي تظهر في كتاباته هي بقايا إيمانه السالف بالماركسية ، التي تخلص في الغالب منها بمجرد الزمن» ، والتي شكك في أنه آمن بأكثر من نصلها في أي يوم من الأيام . ولكن تأثر مؤلفنا بالماركسية لم يجل دون تأثره بالفكرة المسيحية التقليدية القائمة على مبدأ الشفقة الذي يحض عليه الدين المسيحي . وليست دعوته إلى ضرورة أن يسلك الإنسان سلوكاً مهذباً حميداً إلا تعبيراً عن مبدأ الشفقة الذي يدعو الدين المسيحي إليه . وبسر لنا هذا السر في تجاهل كثير من المؤمنين بالدين المسيحي للجانب الماركسي في تفكيره وفي تعاملهم معه . وخير دليل على ذلك تعاطف الأدب المسيحي جون ميدفون مري . ولكن بعض المؤمنين بالمسيحية يحى باللائمة على الجوانب الماركسية في فكره ، ومن بينهم الروائي الإنجليزي الكاثوليكي المعاصر إيفلين فوه ، الذي ينتقده لاهتمامه الشديد بعرض الدنيا الزائل ، الذي تمثل في المشاكل الاجتماعية العارضة . ويرفض إيفلين فوه مذهب أورويل الإنساني لأنه يهضم عن أسس ديمومة نحتة وليس على أسس ديمومة ، وعلى الرغم من هجوم فوه عليه فإنه معروف بأنه يملك حسنة أخلاقية مرهفة على نحو غير عادي ، ويأنه يحترم مبادئ الحق والعدل ، كما يعترف بأن أسلوبه النثري بغري الفارئ بالمص في قراءة ما يكتب ، وبأن تفكيره جل واضح لا ليس فيه أو غموض

والذي لا شك فيه أن جورج أورويل إلى الجمع بين الأضداد هذا بالنقاد - كما سبق أن رأينا - إلى التعبير عن آراء متصارعة فيه . ففوه

معتبره كاتباً ماركسياً ، في حين أن إريك بتلي بعده كانا يحفظا . وسوف نرى أن جون وين يعتبره امتداداً لأدباء القرن الثامن عشر ، في حين يعتقد إريك بتلي أنه ينتمي إلى القرن التاسع عشر ، وأن مقالاته النغدية عن ديكتاتور وعيره من الكتاب مئة أعية حرية يتفق بها مؤلفنا للتعبير عن حسنة الحارث إلى قم هذا القرن ، وعن أسفه العميق لموت المذهب الليبرالي الذي ساد فيه . ولعل من أكثر الآراء التي قبلت في أورويل عراية ما يذهب إليه وبلى ساجر من أنه يتأرجح بين الماركسية والمذهب الخيالي . وترجع عراية هذا الرأي إلى ما نعرفه عن مؤلفنا من انصراف عن المذهب الخيالي والازدراء للتجريب . ويدعوني هذا إلى الاستشهاد برأي ستيوارت هامشير الذي صمته مقاله المنشور في كتاب «لثرث النغدي لجورج أورويل» . يقول هامشير (ص ٢٠٩) : «إن مستر أورويل ناقد أخلاق وليس ناقد جباليا ، فهو يهتم بالموقف إزاء الحياة أكثر من اهتمامه بالخيال . وكتاباته مباشرة وصرخة وقوية ، ولكنها ليست بدبحة أو معطلة على نحو ملحوظ . وفي الأدب النثري الذي يتصدى لنقده نراه يولي أعراض العقل والمواقف السياسية اهتمامه أكثر مما يهتم بالتعبير عن أساليب الكتابة المختلفة . ولعل الصواب لا يجانبنا إذا أضف أن أورويل نتاج ثلاثة قرون فقد أخذ من القرن الثامن عشر إيمانه بالمذهب الخفلاي ، وفي القرن التاسع عشر إيمانه بالليبرالية والتقدم الإنساني ، ومن القرن العشرين إيمانه بالاشتراكية الديمقراطية ، يشوبه شك يتجاوز المعتقدات الليبرالية في احتمال حدوث تقدم إنساني .

وتتناول «كيو د . ليفر» أورويل بوصفه ناقداً أدبياً فتصفه بأنه ناقد جيد بالقوة ، أي بالمطردة والسليقة ، وأن أسلوبه المعش يعبر عن أفكار واضحة في ذهنه . وتري كيو د . ليفر أن استعداد المعطري للنقد الأدبي كان خليفاً أن يجعل منه ناقداً من الطراز الأول ، له طابعه المميز ، لو أنه انصرف عن تأليف الروايات الذي لا ينقده ، وركز كل جهوده على ما كان حرفة النقد الأدبي . ولا يملك للمرء إلا أن يسلم مع كيو د . ليفر بأن مؤلفنا ناقد معطور . خير أنى نرى شيئا من القسوة في هذا الحكم عليه . فضلا عن أنها تتجاهل أهمية روايتيه العظيمتين «مرمرة الحيو» و«١٩٨٤» فإنها تتناسى أن الظروف السيئة تصورت عليه بحيث حالت دون انكابه على الأدب الصريح ، خلافاً كان أو ناقد ، فقد تددت بجانب كبير من طاقته بسبب صحته المعتلة من ناحية ، وبسبب اتشعاله في الكتابة للصحف وعرض الكتب من أجل أن يكسب قوت يومه من ناحية أخرى

• آراء أورويل النقدية في كتاب القرن الثامن عشر

قل أن معرض لآراء أورويل لنقدية في بعض كتاب لقرن ثامن عشر يحذر منا أن نشير إلى أنه يتأرجح بين الكلاسيكية والرومانسية . وكما سمرى فإن الناقد المعروف جون وين يعنى بإبراز الجانب الكلاسيكي فيه ولكنه يتغافل عما في مؤلفنا من جوانب رومانسية . ويمثل لنا تأرجحه

الواضح في نقده الأدبي من الكلاسيكية الرومانسية من عهده لكتابي أشد ما يكونان تعارضا وتباينا في وجهة نظرهما ، وهما كتاب « ألكسندر بوب » للشاعرة إديث ستويل ، وفيه تحاول أن تثبت لنا أن هناك جواب رومانسية جلة في شعر بوب الكلاسيكي وكتابه « اتجاه الكلاسيكية الإنجليزية » لدى أنه واحد من علاء الكلاسيكيين هو شيردر فاني ، وفيه يحاول مؤلفه أن يثبت عكس ما تذهب إليه إديث ستويل . أي أن شعر بوب يخلو من أي رعة رومانسية ويعلم أوروس على هذين الكتابين المختلفين على طول الخط بقوله إن الحاجة التي يتقدم بها المدافعون عن الكلاسيكية بحاجة سليمة . ولكنه ينحفظ قائلا به مع هذا فليس يسا من يستطيع أن يستعني عن رومانسية شكسبير .

ويرى جون وين أنه يمكننا أن نتبع حدود أورويل الأدبية في القرن ثامن عشر ، وأن الوثائق تربط بينه وبين الكاتب الكلاسيكي المعروف صامويل جونسون ، هل الرغم من أن كتاباته تخلو من أية إشارة إلى هذا الكاتب الكلاسيكي الراجح يقول جون وين في مقاله « أورويل وصعوبة التفكير » المنشور في مجلة إنغونتر (المجلد ٣٦ ، عام ١٩٦٨ ، ص ٧٦) « من الواضح أن أورويل كان يجد متعة في قراءة بعض ساعات بين الآونة والأخرى في رحاب القرن الثامن عشر ، فقد أحب في هذا القرن وصوحه وبعده عن الاكتواء . كما راق له الناس في القرن الثامن عشر ، هل الرغم من أنهم يتكلمون بالخشونة والعاطفة ، فإهم كانوا على استعداد للأخذ بعدة الفرضيات الجذرية بشأن الحياة ثم التصرف بصراحة على أساسها ، إذ لم يكن من الصعب حبس على اليد اليسرى أن تعرف ما تفعله اليد اليمنى . ولو قدر لأورويل أن يعيش في القرن ثامن عشر لما وجد نفسه هربا عنه على الإطلاق . ويمكن أن نجد أسلوبه النثرى امتدادا لأسلوب النثر في القرن الثامن عشر ، مع قليل من التهذيب والنضيب . وأسلوبه ليس زائفا كالشعر المستعار ، شأنه في ذلك شأن الكثير من نثر القرن الثامن عشر ، الذي تسرى فيه نفخة البساطة والوضوح التي يتميز بها ما يدور بين الناس من حديث . وهي نفخة انتفتت من بابان إلى موييت وديمو . ويتمي أورويل إلى هذا التقليد انتماء لا يرقى إليه شك . ويستطرد جون وين قائلا إن ولاء جونسون وأورويل لمعتقداتهما السياسية لم يقتل أبدا من موضوعيتها واستقلال أحكامهما . ولكن مع التسليم بما يذهب إليه جون وين من استقلال مؤلفي أحكامه بوجه عام ، فإن موضوعية أحكامه النقدية مبدات ليست بالأمر المؤكد . يقول وين في مقاله « أورويل الصعوبة المثقفة » إن جونسون كان يتمي إلى حرب المحافظين في وقت كان فيه هذا الحرب خارج السلطة وكان حزب الأحرار مستولا عليها . ومع هذا فإن جونسون لم يدر بحالده مطلقا أن يصب حام غصه على حرب الأحرار الذي بناوته ، أو أن يثد به ويكيل له التهم ، كما أنه لم يحظر به أنه أن يسب إلى حرب المحافظين الذي يؤيده فصائل وهمة لا وجود لها . فالرغم من أن جونسون كان يجد متعة وتسلية في استخدام

كلمة أحرار كمرادف لكلمة أوغاد ، فإنه لم يكن يردد قط في استحسان بل مساندة بعض الجوانب التي تروق له في سياسة حزب الأحرار الذي يعارضه . هذا كان مفهومه للمحافظة يستند التبع الدلالية للحرب المحافظين ، التي تدفع بالثوالب له إلى أن يؤمنوه ظالما كان أو مظلوما ، وأن يكسروا ويراعوا ويعصوا الحقائق وشهووها من أجل مناصرتهم بالزور والباطل . ويرى وين أن موقف جونسون هذا شبيه بموقف أورويل من اليسار في الثلاثينات والأربعينات . ويذهب وين إلى أن جونسون وأورويل يشابهان في حرص الدس ودعوتهم إلى تتبع ما يؤمنون به من أفكار حتى يصلوا إلى حدودها ، كما أنها يشابهان في رفض التصرف السهل الذي يخدع به الإنسان نفسه ، مثل الاعتقاد في أننا نستطيع ببساطة بقطعة مقلعة من الأسمنت أن نسمح كل ما سطره البشر على لوحة حياتهم الإردوانية من شرور وآثام . فالشر في نظرهما أعمق وأرسخ من أن يحوره بسهولة ويسر . ومن ثم آمن جونسون بالفكرة المسيحية المدونة بالخطيئة الأولى . ويرغم رفض أورويل للعقيدة المسيحية ، فإنه يتخذ موقفا من الشر شيئا بموقف جونسون منه وإن اختلف معه في أن موقفه يستند إلى أساس علمي وتاريخي وديني ، وليس على أساس ديني أو إلهوتي كما هو الحال مع جونسون .

ولم يقتصر إيراد وجه الشبه بين جونسون وأورويل على جون وين وحده . فالناقد جيفري مايرز يرى كتابه « مرشد القارئ إلى جورج أورويل » هناك جوانب تشابه أخرى تربط بينهما . يقول مايرز في هذا الصدد (ص ٢٩) : « كل من جونسون وأورويل ذاق مرارة الطفولة التعب ، وصارع لمرض العضال والفقر المدقع طويلا ورفض سراة مدينة كصحن مآجور بالقطعة ، ولم يحقق الشهرة حتى بلغ سن الخامسة والأربعين . وكلاهما كان مستظلا في الرأي ، ومستعدا لخوض المعارك دفاعا عن هذا الرأي ، وقاسيا على نفسه وعلى الآخرين ، وغاليا عبيدا متشبها برأيه الخاطئ على نحو غلاب يأخذ بمجامع ملكات نقدية عظيمة . وكان هجائهما تعبيرا عن إيمان بالراحة والمادى السامية . وعن إحسانه بالآلام الآخرين . كلاهما كان منشائما ووطنيا وعهليا براحماتيا وشجاعا ذا فطرة وإدراك سليمين . وكان كل منهما نواحا للاستطلاع في مجال الفكر ، وأتينا ذا ضمير حي وسلوك مهذب حميد في حقيقة الأمر ، كما كان كل منهما يسم بالفكاهة الغريبة وبالخلق الإيجري



المصمم . أما لوردانس براندار فيعتقد في كتابه «جورج أورويل» مقارنة بين مؤلفنا وواحد من أبرز كتاب القرن التاسع عشر هو تاكراي ، يحدد فيها أوجه الشبه الكبيرة بين هذين الكاتبين . يقول براندر إن كليهما ولدا في النعال ثم تلقيا تعليما في مدرسة خاصة كانت مصدرها لغذائهما ، وأن محاولتهما الأولى في الكتابة ، التي بدأت في باريس ، باءت بالفشل ولكن أغلب النص أن الحلو العرسي الذي عاشا فيه منذ مطلع حياتهما الأدبية أثر في أسلوبهما المتميز ، وخاصة في كتابة المقالات التي تتم عن رغبتها المتأججة في إصلاح المجتمع ولعله من المفيد في هذا المقام أن يذكر أن إدوارد م . توماس يرى أن مقاليته «إطلاق النار على فيل» وهجاءه شتق «تخلل على أحسن نحو أسلوبه في كتابة المقال على وجه العموم» وهو أسلوب يتميز بالبده سرد تجاربه الشخصية ، ثم ينتهي باستخلاص النتائج العامة منها

• جواناان سويغت

بذلك المقاد الممتاز الذي كتبه أورويل عن سويغت على مدى ارتباط مؤلفنا الوثيق بكلاميكية القرن الثامن عشر . وهناك وشائج متينة تربط بينه وبين سويغت . فكلاهما يتمتع بالصيرة الناعمة في فهم طبيعة النظام الشمولي . ويمتدح أورويل فهم سويغت العميق للشمولية يقول في مقاله الممتاز «السياسة في مقابل الأدب» : «محضر رواية رحلات جليبر» ، المنشور في مجموعة مقالاته (المجلد ١ ، ص ٢١٩) «يتمتع سويغت برؤية مسبقة واضحة بصورة غير عادية للدولة البوليسية المستندة إلى تفشي التجسس ومحاكمات الخوبة ومطارحات المنشقين التي لا تنهي بهدف القضاء على التدمير الذاتي وذلك عن طريق تحويله إلى هستيريا الحرب وجنونها» . ولكن مؤلفنا يذهب في مقاله إلى أن رؤية سويغت الناعمة إلى ضرور الشمولية لا تجعل منه مؤمنا بالديمقراطية أو كارها لسلطان ، فضلا عن أنه لا يظهر أي تحمس للدفاع عن حرية الرأي والصحافة ، وعن التمثيل النبائي والعدالة الاجتماعية ، بسبب استناده للحكام والمحكومين عن حد سواء . ويرى أورويل أن سويغت بصور لنا في مجتمع اهربرس بواة للدولة لشمولية بكل معانيها في هذا المجتمع نحى أخيرة تماما كما يتجسد التطور . وتبلغ شمولية هذا المجتمع حد إشاعة المائل الكامل بين أفراد له لدرجة أن الحاجة إلى البوليس لاستئصال الأمن والنظام لم تعد قائمة . وبينهم أورويل سويغت موافقة على مثل هذا النظام الشمولي المنحجر ، وأنه يعتبر أي انشقاق عن المائل السائد ضربا من العربة والشلوذ . ويحذرنا في هذا المقام أن يذكر أن برتراند راسل يذهب إلى حد كبير إلى نفس هذا الرأي في حربه لرواية «رحلات جليبر» في كتابه «الحقيقة والخيال» (١٩٦١) ويظهر مؤلفنا تعاطفا كبيرا مع سويغت على الرغم من أنه يهتم بمخاصة اعتلوا للعداء وبالرجعية والفاشية ، فضلا عن أنه يقارن سويغت بتولستوى فيقول إن سويغت ، شأنه في ذلك شأن تولستوى ، يحقت العلم وخصوصا العلم

النظري للبحث فكثيرا ما يراه يهاجم المصوم النظرية التي لا تهدف إلى تحقيق أية غاية عملية في الحياة . وهما يشتركان في الإيمان بأنه ليس في إمكان الإنسان تحقيق السعادة . كما أنها بصفتها دعي بالعدالة ويحيمان نزعتهما نحو السلطة والحقكم و«نصرته» التصويبه إلى حياة وكلا الرجلين نزعتهما الحياة وتعللها بعدا . وعصلا عن هذا فهم لا يقبلان ورنا لأي شيء لا يشرهاهما . ويرى أورويل أنه على الرغم من أن سويغت رجل دين ، فهو يبدو له أنه لا يأخذ عقيدته بديه مذهب الحد بل إنه مما يبدو لا يؤمن «سحت» وأيوم لآخر كما أن الفصل الذي تروق له والتي يشيد بها ليست فصائل مسيحية بقدر ما هي فصائل وثنية ، مثل الشجاعة التي يرمعها إلى منزله عدية

وأورويل في نقده لسويغت يسمح كمادته إلى الجمع بين الأضداد فيبعد أن يراه يرمي سويغت بالرحمة ، نجد أنه يصعب بأنه متمرد يعظم المقدسات . وبأنه مع محافظته سري إلى العصرية . يقرب مؤلفنا في هذا الصدد في مقاله عن سويغت الذي سقت الإشارة إليه (ص ٢٥٣)

«نحن على حق عندما ننظر إلى سويغت على أنه متمرد يسعى إلى تعظيم المقدسات التقليدية .. إنه محافظ غرضوي ، يحتقر السلطة دون أن يؤمن بالحرية ، وينسلك بالنظرة الأرستقراطية ، في حين يرى بوضوح أن الأرستقراطية القائمة أرستقراطية مححلة تستحق الاحتطار» . وموقف مؤلفنا من العلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الفني يشوبه قدر كبير من التعارض . فأورويل - كما قلنا - لا يعمل في العادة بشكل العمل الفني ولكنه يحفل أساسا بمضمونه . ولكنه في نقده لرواية «رحلات جليبر» يخرج عما درج عليه ، فراه لا يكثر من مضمونها الذي يرميه بالرجعية والفاشية ، الأمر الذي يوحى إلينا أن مؤلفنا يتذوقها بمعزل تام عن مضمونها . وهو لا يكتفى بإظهار الإعجاب الكامل بها فحسب ، ولكنه يعترف أيضا أن علاقاته السياسية والأخلاقية مع سويغت لا تؤثر على تقديره العظيم للرواية في قليل أو كثير . بل إنه يبدو لنا أحيانا وكأنه يحترقها في هذه الرواية من مضمون رجعي ، فهو يقول في نفس المرجع السابق (ص ٢٦٠) : «غالبا ما يقال لنا ، على الأقل من جانب الذين يبرزون أهمية للمضمون ، إن أي كتاب لا يمكن أن يكون (جيدا) إذا عير عن نظرة للحياة بينه الزيف . وقيل لنا في عصرنا الزاهن ، على سبيل المثال ، إن أي كتاب له ميرة أدبية حقيقية لابد أن يكون بالضرورة (نقديا) في نزعه . ولكن هذا القول يتجاهل حقيقة أنه عبر التاريخ احتلم صراع كائن بين التقدمية والرجعية ، وأن أفضل الكتب في أي عصر من العصور قد كتبت دائما من وجهات نظر متعددة متضاربة . بعضها أكثر ريفاء على نحو ظاهر من الآخر» . وهذه المقولة التي يسوقها أورويل لا يخافها الصواب من حيث إن ما هو رجعي من وجهة نظر عصر معين قد يكون تقدميا بالمقارنة بما سلفه من عصور . ومع هذا ، فإن هذه المقولة تدعو عريية حين تصدر عن رجل يرمع عرقا إذا اعيرى الحقيقة الموضوعية أي تزييف ، وهي مقولة لها ما يبررها فقد إذا كان صاحبها

الذي يتمثل في حوض المراكب دفاعاً عن العزة والكرامة ، وثالثتها أن شخصياته النسائية تتحلل بالصون والعفاف طمعا في اقتناص الأزواج وهذه جميعا في رأينا فضائل ثانوية لا تستحق من مؤلفها كل هذا المديح والإطراء .

ويمتد تعاطف أورويل إلى روائي آخر من روائي القرن الثامن عشر هو أوليفر جولد سميث ، وإلى روايته «رامي كنيسة ويكفيلد» على وجه التحديد ، ويتقد كاتبا هذه الرواية لما فيها من نزعة إلى الرومانسية والتبشير بمبادئ الأخلاق ، ففيها نرى المفضلة تائب والرييلة تلقى أشد العقاب . ولكنه يعترف أن المفضلة فيها مطلوبة من أجل ذاتها وليست له رغبة منها صاحبها من ثمار ومعانم ، كما هو الحال في رواية صامويل ريتشاردسون المعروفة «بامبلا» . ويذهب في نقده لجولد سميث إلى أن رواية «رامي كنيسة ويكفيلد» تنحرف إلى الواقعية السيكولوجية التي يتميز بها أدب فيلدنج وسموليت ، كما تنحرف إلى واقعية الحوار ، وكذا الواقعية في تصوير الريف على نحو رومانسي حالم . هذا فضلا عن أن جولد سميث يفهم في روايته دون داع أحداث سياسية تعبر عن وجهة نظر المحافظين في ذلك الوقت ، مفادها أن إقامة نظام ملكي قوي هو الصهان الوحيد لعدم تخكم الأقلية الأوليغاركية في رقاب العباد . ومع كل ما يثنيه أورويل من مبالغ وعيوب في الرواية فإنه يثنى على ما فيها من جاذبية ، فيقول إن سحرها لا يرجع إلى ما تتضمنه من نقد اجتماعي صلب بل إلى وراء الأحداث الروائية الناعمة ، ولكن يرجع أساساً إلى أسلوب سردها البسيط ولغتها الأنيقة وبعض أحداثها الثانية . ويدفع مؤلفنا عن الرواية بقوله إنها ليست بالتماعة التي تبدو عليها ، وأن الانطباع الذي تتركه لنا أحداثها المبالغ فيها والمصححة قد تبدو مصللة لأنها تلمس ما في موضوعها الرئيس من حدية ، في حين أن الرواية في واقع الأمر تقارن ريف حياة المتمدنين وخواءها بأصالة المباحج الحقيقية التي يشتملها الإنسان من العيشة الريفية البسيطة ، ومن أواخر الود والحب التي تجمع شمل العائلة . وهو - في نظر أورويل - موضوع ليس يمثل هذه الثلاثة التي قد تظهرها به أحداث الرواية .

• آراء أورويل النقدية في كتاب القرن التاسع عشر

• توماس إيفلر هيو - بيرن - كارليل :

أحب أن أؤكد هنا ما سبق أن ذهبت إليه من تاريخ مؤلفنا بين الكلاسيكية والرومانسية وبين التشاؤم والتشاؤل وفي الأوقات التي يصبح فيها مراجع إلى الرومانسية تجده ينظم قصيدة بمواضع «على أطلال مزرعة بالقرب من مصنع حرامون» . ينمى فيها القيود التي يرسم فيها بسبب سيطرة الحصار الحديثة التي صرفت انتباه الإنسان عما في الطبيعة من جمال بحيث لم يعد أمامه غير أن يحوس بين الأشجار التي دبحها الدخان . وفي هذه الحالة الرومانسية به يظهر تعذلاً بالحياة في حرم

يؤمن بسببية الحقيقة . أما وأنه يحشى قزيف الحقيقة أكثر من خوفه من طغيات الرصاص ، فإن مقولته هذه تبدو وكأنها تتعارض تعارضا جوهريا مع محمل آرائه في ضرورة الامتانة دفاعا عن موضوعية الحقيقة .

• هنري فيلدنج - سموليت - أوليفر جولد سميث :

لا يقتصر تعاطف أورويل مع كتاب القرن الثامن عشر على سموليت وحده بل يمتد إلى هنري فيلدنج وسموليت وأوليفر جولد سميث فهو يرى أنه بالرغم مما يشوب رواياتهم من ضعف في تصوير المشاهد فإنهم أكثر واقعية من الذين جاءوا بعدهم ولا سيما في قدرتهم على تحليل الدواعي الإنسانية ، ولحاج معظمهم نجاحا منقطع النظير في تصوير البذلة ووصف الأندال . ويعبر مؤلفنا عن إعجابه الشديد بسموليت ، وعلى التحديد في روايته «رودريك راندوم» و«بيرجرين بيكل» لما تتضمنه من هرل رائع في بعض فقراتها ، وبطيرة واقعية وحيادية من الناحية الأخلاقية إلى ما يمارسه الناس في حياتهم العادية من مواقف ، مثل الزنا وحب الميسر والشجار . ويرى أورويل أن سموليت يوفق فيلدنج في قدرته الأدبية وهو يمدح في سموليت واقعيته التي تجعله ليقبل الفساد الأخلاقي والاجتماعي كواحد من نوااميس الحياة . ويستطرد قائلا إن تسلي الخس الأخلاقي أحيانا إلى بعض المواضيع في كتاباته يقبضها ويؤدا عنها ، ويقضي على ما فيها من جاذبية نجيبا إلى التمس . ولو أن هذا النقد قد جاء من كاتب مثل أوسكار وايلد الذي يرى أن هناك تعارضا بين الفن والأخلاق لبدأ لنا هذا مقبولا وطبيعا للعامة . فهذا الموقف المهدد من الناحية الأخلاقية موقف جمالي في جوهره ، لا يفهم وزنا لما في العمل الفني من مقومات أخلاقية . ولكن غرابة هذا الموقف تبرز لنا لأننا نعرف أن صاحبه يرفض النظرة الخيالية للفن ويؤكد النظرة الاجتماعية به . كما أننا نعرف حمزه عن خلق أي شيء لا يودع فيه نبضه الأخلاقي . وأورويل ، مثل سموليت ، قد يعتبر اثر تاموسا من نوااميس الطبيعة ، ولكنه يبدو في نفس الوقت وكأنه يرفضه ويحاول جهد طاقته أن يثيره وهذا هو السر في تأرجحه بين الكلاسيكية والرومانسية ، وبين التشاؤم والتشاؤل . وتدارن مؤلف بين سموليت وفيلدنج فيقول إن سموليت يحس في أن يتحرر تحمرا كاملا من الإحساس بالخطيئة ، في حين أن فيلدنج أحسن في ذلك . ويستدل على ذلك بأن فيلدنج بدأ روايته «جوزيف أندروز» كرواية من النوع المازل القائم على «الفارص» الصرف . ولكنه سرعان ما غير خط سيره وأخذ ينظر إلى مادته الروائية بمنظار أخلاقي ، الأمر الذي انتهى به إلى إثارة شخصياته الروائية الفاضلة ومعافة شخصياته الروائية الشريرة . ويرى أورويل أن أدب سموليت يتميز بثلاث مميزات ، - أولاها - تصوير الولاء الإقطاعي الذي يتمثل في وفاء الختم لسيادتهم مهما كانت الظروف ، وثانيها تمجيد الشرف بمعناه الرجولي

الناقد الكلاسيكي ت. أ. هيوم وبينهم مخلق حركة فكرية في العشرينات والثلاثينات في هذا القرن تقوم على ما أسماه بالرجعية الحديدية والتشاؤم الحديدي. ويحمله تعة التأثير على كوكبة كبيرة من الأدباء أمثال وبعد هام لويس، و. س. إليوت ومايكولم ماكر يدج وإثيلين فوه وجراهام جرين. ويهاجم أورويل - الذي عرفنا عنه تشاؤمه - هذا التشاؤم الحديدي ويعزو أسبابه إلى ما يتمتع به الداعون إليه من امتيازات طبقة وأنما إنقضاء يوفقه هم كذبح الكادحين وعرفهم ويرى في تشاؤمهم مفصلاً معمم من واجباتهم الاجتماعية، ورعبه في عدم المساس بالأوضاع القائمة لأنها تخدم مصالحهم. ومن الواضح أن أورويل في هذا الهجوم يقترب من التفسير الماركسي للامتيازات الطبقية والاجتماعية أو من التفكير المادي على أقل تقدير. ولكن كعادته في الجمع بين الأضداد راء يتحفظ في هجومه على دعاة التشاؤم الحديدي، فيسلم بأنهم على حق في معتق بالمستقبل القريب وعلى خطأ في نظريتهم إلى المستقبل البعيد وتوضح فترة وردت في مقاله «كما يعنى» للنشور في مجموعة مقالاته (مجلد ٣، ص ٨٣) نموذجاً لتردد مؤلفنا بين التفاؤل والتشاؤم. وفيه يحى باللائمة على هؤلاء المتعالمين الذين يعتقدون أنه في الإمكان إصلاح حال المجتمع إصلاحاً شاملاً عن طريق هذا الإجراء أو ذاك، كما ينبغي باللائمة على الاشتراكيين الذين يزعمون أنه في إمكان الاشتراكية إقامة مجتمع مثالي خال من العيوب. فالرأي عنده أن النظرية الاشتراكية الواقعية تقتضي من الاشتراكيين التسليم بأن الاشتراكية هي كمالها فقط تحسن ظروف المجتمع وإيجاد الحلول لمشاكله الاقتصادية. ومن ثم فإن أورويل يتفق مع ما يذهب إليه الكاثوليك من أن حل مشاكل الإنسان الاقتصادية سيكون البداية للتفكير في مشكلة أخروية وأهم هي مشكلة وضع الإنسان في الكون. وهذا في نظره للمعى الذي يقصده ماركس حين يقول إن تاريخ الإنسانية يبدأ منذ اللحظة التي يتم فيها تحقيق الاشتراكية. وبارغم من أن مؤلفات كاتبا تكاد أن تخلو من أية إشارة تدل على اهتمامه بالقضايا الميتافيزيقية أو الروحية، فإنه يجبل إلى أنه يرى أن صرح الروحانيات المتيقن لابد أن يبنى على أساس مادي سليم يتطوّر في تحقيق مستوى معيشي لائق للإنسان.

ونعبر هنا أن نشير هنا أن قد أورويل الأدبي يصيبنا بالحيرة حقاً بسبب ما درج عليه من الجمع بين الأضداد، فهو يمتدح كما رأينا بعض الأدباء الكلاسيكيين دون بعضهم الآخر، كما أنه يمتدح بعض الأدباء الرومانسيين دون بعضهم الآخر. فالرغم من أن كارليل وبيرون يتميذان إلى المدرسة الرومانسية ويؤمنان مبدأ القبة الذي يهدف السيل أمام ظهور شخصية التي يرفضها مؤلف د. ه. من تعارض مع إيمانه بالديمقراطية. فإنه يمدح عطفاً واصحاً على اللورد بيرون في حين أنه يعبر عن مقته الشديد لتوماس كارليل. ويبلغ به عطفه على بيرون حداً جعله يبدو وكأنه يعبر عن ولائه بدولة أجنبية غير إنجلترا هي اليونان التي ماتت على أرضها وهو يحارب من أجل تحريرها من قصة انقراض الأثراك. وذكّرنا هذا

بتعاطفه المائل على صوته رغم أنه قال إن سويت تمتدح، وتخلت، وكأنها تلك عدو له. والرأي عندى أن موقف أورويل من كل من بيرون وسويت موقف يدعو إلى الحيرة، لأنه ناصب اليأس الإنجليزي المعاصر له العداوة وهاجمه بقسوة بسب ما أظهره هذا اليسار من ولاء ندونه أجنبية هي الاتحاد السوفيتي. أما بالنسبة إلى كارليل فإن أورويل يتفق في الرأي مع لوربريت بيرديت على أنه إنسان أناني يتسم بالعل والصغينة وسوء الطبع ويسرى الظن في دمه والكانفيلية في رأسه وسوء الحضم في معدته. ويتهم مؤلفنا كارليل بالسطحية التي يعميها تحت مظهر براق من العمق الزائف. ويصف أسلوبه الأدبي في كتابه المعروف بالأبطال وعبادة الأبطال بأنه أسلوب خطائي وثان كالتصل الأجوف، كما يصف إلهاء كارليل على مبدأ القوة بأنه ليس سوى تعيس عن أدبيته اللاشعورية ودعته في إرهاب الناس وتخويفهم.

• تشارلس ديكنز

يعتبر مقال أورويل الطويل بعنوان «تشارلس ديكنز» أهم إضافة قدمها في مجال النقد الأدبي. وما من شك أن ديكنز الروائي التنفيذي الذي عاش في القرن التاسع عشر أثّر إلى قلبه، وأن وشائج لا تعصم عراها أبداً تربط بينها. فالرغم من خلاف أورويل مع ديكنز في بعض النقاط فإن نظرتها إلى الحياة تكاد في جوهرها أن تكون واحدة. فكلاهما يلحان إلى أن الدعوة إلى السلوك المهذب الحميد، ركيزة أساسية في إصلاح المجتمع. يقول أورويل إن ديكنز ليس شيعياً أو اشتراكياً كما يحلو لبعض النقاد أن يزعموا، ولكنه كاتب بورجوازي أخلاق وإنساني. وأهم ما بلغت النظر في مقال مؤلف عن ديكنز أنه يعنى عبدة فائقة لم يسبق لها نظير باستقصاء أثر خلفية ديكنز الاجتماعية وانتمائه إلى الطبقة المتوسطة التي تسكن المدن على فكره وحياله وإحساسه بالقيم. يقول أورويل إن ديكنز هاجم المؤسسات الإنجليزية في زمنه بضراوة بالغة كما هاجم أصحاب السلطان واتجاه بشراسة لم يسبقه إليها أحد. ولكن هذا لم يفرهم منه، بل إنهم استقبلوا هجومه لقاسى عليهم بسامحة ورحابة صدر وانتهى الأمر بهم إلى أن يجعلوا منه مؤسسة هومية يجعلها الجميع. ولا شك أن فكاهته وطلد دهائته ساعدتهم على ابتلاع ما في هجومه عليهم من صراحة. فضلاً عن أن ديكنز كان يفتت الثورات من كل قله ويتباهى الرعب من انتشار العنف المدمر بين الدهماء كما يتضح لنا من مطالعة روايته المعروفة «قصة مدينتين». وليس هناك ما يدل على الإطلاق على أنه يعنى الإطاحة بالنظام الرأسمالي القائم على الاقتصاد الحر. فقد كان يرى في تطبيق مبدأ الإحسان المسيحي حلاً لكافة المشاكل الاجتماعية ومن هنا جاء تناوله. ومعنى هذا أنه لم يكن يريد تأليب الفقراء على الأعياء حتى يطفئوا هم للشايق أو يصيروا لهم لفواصل في الليادين العامة كما فعل الثوار إبان الثورة الفرنسية. ولكنه كان

بعض لأعياء على أن ترق قلوبهم ليؤس المفرد هبوا إلى نجدتهم وتشالهم من وحدة الشقاء . ويصر لنا إيمانه بالإحسان السبب في ظهور العديد من الشخصيات الروائية الثرية في أدبه التي تضحي بما لها في سحره من أحسن إسعاد المعربين ومحتاجين ويرى أورويل أن معاؤل ديكر بعد ما يكون عن الصاؤن الأله السدح الذي يظن أن حال العالم سوف يتصلح إذا نحن أصلحنا بعض القوم بين الفرعة أو أدخلنا بعض التعديلات في النظام الاجتماعي هنا وهناك فكتباته تظهر لنا وعيا بأن السداد يصرب بمحدوره في المجتمع . ويرجع يعود من الثورات إلى إيمانه التراسع العميق بأن ليست هـ أدنى فائدة هـ لم تعبر قلب الإنسان ، أي ما لم يظهر قلبه من الأثرة والندس . وإذا أصبح القلب طاهرا وصارت لسريرة نقية فس تكون هناك حاجة إلى العنف وإراقة الدماء . ورغم ما يتسم به أدب ديكر الروائي من بورجوارية ، فإن أورويل يعتبره «كاتباً هداماً» و«راديكالياً» بل و«متربداً» . وعلى أية حال كان ديكر محكم انتباهه إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة بكرة الطبقة المتوسطة الكبيرة مثلاً بكرة طبقة الأرستقراط . فصلا عن أن فحص رواياته بالتفصيل فين بأن يظهر لنا أنه استمد مادته الروائية من محيط الطبقة البورجوارية التجارية في لندن ولغيات التي تعيش على هامشها مثل الضاميين والكتبة وصغار التجار وأصحاب الحانات وصغار الحرفيين والحلدم . ويصور ديكر العلاقة بين الخادم والخدم في إصدار إقطاعي محب إلى النفس مثل العلاقة بين الخادم سام وير ومخدومه مسر سكرويت في رتبه أوراق مسر بكونه «مستحق» وهي علاقة لا تقوم على ليعضاء والشجاء ولكنها تقوم على المحبة والإعلاء . ويمتدح مؤلفنا أدب ديكر لخصه تماماً من أية برعة استعمارية وعدم تأثره بآلاروج والتقاليد العسكرية التي تقع وراء العقيدة الإمبريالية فصلا عن أنه لا يظهر أي تحيز ضد اليهود ويعيد تصوير ما يتعرض له أطفال المدارس في قسوة . ولعل ديكر أول من تنبه إلى العلاقة الوطيدة بين السادية والرغبات الجنسية للمكبونة التي تتعمل في نفوس رجال التربية والتميم وبين ما يجدونه من تلذذ في توفيق العقاب البدني القاسي على طلبة المدارس

رديارد كبلج .

ينجل لنا جورج أورويل إلى الجمع بين الإصداق على نحو صريح في موقفه من الشاعر والروائي الاستعماري المعروف رديارد كبلج . فقد كتب في مقال نشره بمناسبة وفاة كبلج يقول (انظر مجموعة مقالاته ، المجلد ١ ، ص ١٨٣ - ١٨٤) : «من جاني كنت أنجل كبلج في الثالثة عشرة ثم كرهته في السابعة عشرة واستمعت به في سن العشرين وازدريته في الخامسة والعشرين . أما الآن فقد عاد إلى إعجابي القدم به . والثني الذي لم يكن يبدى أبداً أن أعمله هو أن أوليه ظهري وأنساه وبعض قصصه جيد بالقدر الممكن لهذا النوع من القصص . وأسلوبه في السرد الروائي حس إلى أبعد الحدود . فسوقية أسلوبه الثري لا تعدو أن

ولكن تعاضد أورويل العظيم مع ديكر لا يمنعه من توجيه لانتعادات إليه فهو يحمي عليه باللائمة لسلية نقده الاجتماعي وحلوه تماماً من أية أفكار اجتماعية بناءة ، ولأن رؤيته للحياة محدودة ، فالرغم من عطفه لعام العامص على الطبقة العاملة فإنه يتعاطل في أدبه تصوير هموم سوادها الأعظم الذي يتكون من عمال الصناعة والزراعة حتى العامل الصناعي الذي يرسمه في روايته «الأوقات العصيبة» عطفي بأعجاب مؤلفها بسبب رفضه الاشتراك في ثقافة المال . ولكن أورويل يعتمد أن رؤية ديكر المحدودة عادت على قته الروائي بالفائدة إذ أنه من الأفضل لكتاب مثله أن يكون صاحب رؤية محدودة من أن يكون صاحب رؤية واسعة عريضة . ويهاجم أورويل ديكر لأنه يظهر قدراً من التعبير عن البورجوارية بصيغة نبي ينسى إليها تتمثل في معورده من

تكون عينا سطحيا . وهو رائج في فكره على البناء الروائي وقصده في استخدام الألفاظ . وهي تواج قد تخفى عن الأنظار . وشعره - مع أنه في الغالب نموذج للسوء - فإن له نفس الخاصية التي لا تسمى والتي يتميز بها عن صوته . ويستطرد أورويل قائلا إن نبرة كبلنج الاستعمارية هي أسوأ ما فيه . فهي أكثر سوءا من الحيل المثقلة التي يستخدمها في أسلوبه وفي حكايات رواياته المأسحة والمائعة في ميل عواطفها وتدفقها . ولكن أورويل يتحفظ كمادته فيقول إنه مع التسليم بأن إمبريالية الثلاثينات والسبعينات من القرن التاسع عشر كانت عاطفية على نحو مبالغ فيه وجاهلة وحظرة إلا أنها لم تكن إمبريالية جديدة بالازدراء . فقد كان في استطاعة المرء حينذاك أن يكون استعماريًا وذا سلوك شخصي مهذب وحكيم . ومن ثم لم يحل إيمان كبلنج بالاستعمار دون أن يتصف بالسلوك المهذب الحكيم . ويرى أورويل أن ت . س . إليوت يحظى حين يفكر أن كبلنج فاشي . فهو ليس فاشيا محسب ولكنه ساذج أيضا . ولا يمكن لأي شخص منحصر أن يقبل بحمل نظره في الحياة . فضلا عن أنه يحلو من أحاسيس الأخلاقية على نحو صارح يتم من اقتفاده إلى الحس المرعب . ورغم أن مؤلفا يمدحه لأنه أضاف إلى اللغة الإنجليزية عبارات كتب لها البقاء والاستمرار ، فإنه يصفه بأنه يثير الاشتراكية من الناحية الطليعية ويستطرد مؤلفا قائلا إن ضحكاته الفكرية منته من أن يرى حقيقة واضحة للعيان . وهي أن المستعمرين يحنون مقامهم الاقتصادية في مستعمراتهم ، في حين أنه كان يرى في الاستعمار عبثا يشغل كاهل الرجل الأبيض في سعيه لأجل بشر القانون والمدنية بين الشعوب المحمية المتخلفة . ورغم هجومه الصارخ على كبلنج فإنه يعتقد أنه يتصف بقدر عظيم من المسؤولية والأمانة اللتين لا تتوفران لدى المثقفين اليساريين الغربيين في الثلاثينات والأربعينات . فهؤلاء المثقفون اليساريون منافقون لأنهم يزعمون بالقول إنهم يريدون الإطاحة بالنظام البورجوازي القائم في حين أنهم بالفعل يستفيدون من بقاءه .

وفي مقال كتبه ريتشارد كوك بعنوان «ردباء كبلنج وجورج أورويل» منشور في مجلة «دراسات في القصة الحديثة» (عدد خاص ١٩٧٥) سمح بالموضحة والاتزان براه يوضح لنا أوجه التشبه والخلاف بين هذين الكتابين . يقول كوك إنها يتشابهان في ظروف نشأتها فكلاهما وُجدا من أيدي تحليليين يعيشان في الهند . وكلاهما أُرسِل من الهند إلى إنجلترا في صباهما لتلقي العلم في المدارس الإنجليزية وقاموا من عند إعادتهما إلى المدرسة وتسلطها . كما أنهما تعرضا في مرحلة التلمذة إلى شق من مع الصعق والتجريب والعذاب البدني . وكلاهما عاينا منذ صباهما من حواس عمس ما يدب بسبب تشابهها الدسة السودانية المترتبة . ولكن دود معهما منذ حدثت حبيب كلف له أحد منهما عن الآخر في حين حجب أورويل في صاعته إلى حطيم المندسات وإلى الراديكالية الفكرية التي سببته في حياته فلاحقه إلى مناصبة الاستعمار البريطاني المذموم . ترى أن كبلنج منذ صباه عصب سببه (إدارة المدرسة ثم بعثته فيها بعد

جاءا من السلطة ومن الإمبراطورية البريطانية . وكحدث عن الرعم من أن كلا من أورويل وكبلنج يتميزان بحس الوطن ، فوب روحهما التوسيعي تختلف الواحدة منها عن الأخرى . هوطة كاتب مترن . وهي لا تدفعه إلى أكثر من الثناء على ما يعمره شمائل الشعب البريطاني وحسن حصانه التي تمثل في رفة الطمع وخص الخصب للصعق والتجريب واحترام القانون والملك المهذب الحكيم . أما وطنية كبلنج المادحة فتدفعه إلى التباهي والتعاضد والزهو بنبي جلدته وإلى الاعتقاد بأن إنجلترا سيدة الأمم طرا ، ومن ثم فإن واحبها المقدس يمل عليها أن تقود بقية الأمم وأن ترشدنا سواء السل

• هيرمان ملفيل وليونولستوي

يعالج أورويل في مقالاته النقدية كائين غير التحليليين من كتاب القرن التاسع عشرهما الشاعر والروائي الأمريكي هيرمان ملفيل والروائي الروسي المعروف ليونولستوي . يقول مؤلفنا في معرض مقدمته لكتاب «هيرمان ملفيل» تأليف لويس محمود المشور في مجموعة مقالاته (المجلد ١) إن محمود يجانبه الصواب عندما يحاول أن يقدم إيثار كتابه تحليلا وشرحا وتفسيرا لأدب ملفيل لأن الحكمة تقتضي منا أحيانا أن نقبل هذا الأدب دون تفسيره أو تحليله . وهو رأي يذكرنا بموقف الشاعر الروسي الرائد ولیم بليك من عالم الرياضيات والمخبريات المعروف إسحق نيوطن . فقد هاجم بليك هذا العالم لأن تحليله للطبيعة على نحو علمي مفصل يفسد على البشر استمتاعهم بها . فضلا عن أن هذا لرأي يدنا بوضوح على عزوف مؤلفنا عن انتاج أسلوب أكاديمي مما يعرض له من نقد . وهو رأي رومانسي أو انطباعي يصعب علينا التوفيق بينه وبين موقفه العقلاني العام من الحياة . ويصح أورويل باللائمة على ملفيل لأنه لم يمس بمعالجة شكل الشعر الذي يطمح به ملفيل . فاشكل هو مادة الشعر . كما أنه يلومه لأنه لم يحس مضمون الشعر أو معناه جابا . وهذا الرأي أشد ما يكون غرابة لأنه يتعارض مع فكرة أورويل القائلة بأن كل الصور هي في نهاية الأمر نوع من الدعاية . أنصف إلى ذلك أن محض ممارسة فن بأن يظهر لنا كما استلها اهتمام مؤلفنا بالدع بالمضمون وحرره النافع للشكل . وبالرغم من أن مقدمه لكتاب محمود عن ملفيل ليس فيه جديد . إلا أنه يسى عن عابته المسكرة منذ ظهور هذا العدد في عام ١٩٣٠ بعلافة الأدب بالظروف الاجتماعية المحيطة به . فهو يقول فيه (ص ٤٣) : «إن أحسن الفصول التي يتضمنها كتاب محمود هي الفصول التي يربط فيها المؤلف بين ملفيل والزمن الذي عاش فيه» ، كما أنه يعرب عن أسفه لأن التعبيرات الاجتماعية التي طرأت على زمن ملفيل أدت إلى خفق جانب من روح ملفيل وإصابته بالصعور والديول وشكسبير ومشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٢) ثم في مقال لاحق

معنوان « الملك لير وتولستوى والمهرج » مشهور في المجلد الرابع من هذه المجموعة . ورغم ما يشوب مقاله الثاني من بعض العيوب فإنه يعوق في أهميته وقدرته الكبيرة على إثارة الاهتمام من اللقال الأول . ويعترف أورويل بعفوية تولستوى التي ليس فيها ريب ولكنه يهاجم تولستوى لعجزه عن فهم عظمة شكسبير وجلال أدبه . ويجمع مؤلفنا بين الأصداد على نحو مقبول ومستساغ في مقاله الأول « تولستوى وشكسبير » ، مذهب إلى أنه بالرغم من أن النص صرت من الدعاية . فإنه لا يمكنه أن يخلو من خوف الخبايا . بل إنه يعبر عن صيحه لأدب في هذا الزمن المضطرب كثيرا ما تتغافل عن هذه الجوانب الحالية لأسباب أخلاقية أو سياسية أو دينية . ويرى كاتبنا للدفاع عن شكسبير في المقال المشار إليه صد هجوم تولستوى القاسي الشديد للوطء عليه . فهو يرمى شكسبير بالدعوة إلى الانحلال اخلاقى في أدبه . يقول أورويل إن مثل هذه التهمة قد تصدى على تشويه . ولكنها لا تصدى بحال من الأحوال على شكسبير . فهو كاتب أخلاق دون منازع . ويسوق مؤلفنا إعجاب كارل ماركس بشكسبير كأحد الشواهد على عظمتة . كما أنه يلوم تولستوى لاهتمامه المفرط بمصنوع المسرحيات الشكسبيرية ، الأمر الذى حدا به إلى نظريته موهبة على أنه معلم أو مفكر أو فيلسوف ، فلا يرى أنه شاعر قبل كل شئ وفوق كل شئ . ولو أنه اهتم بما يتضمنه شعر شكسبير من جمال لأدرك عظمتة على الفور . ورغم ذلك ، فإن أورويل يسلو بأن كثيرا من مسرحياته لا يمكن للطفل تصديقه . يقول أورويل (ص ١٥٥) : « إن تولستوى على حق فيما يذهب إليه من أن شكسبير أقل ما يكون اهتمام بتصوير أحداثه المسرحية على نحو معقول ، وأنه ينبغي أن يهتم بأن يرسم لنا شخصيات منسجمة ومتوازنة . وكما نعرف فإنه عادة يفسد حيكات مسرحياته من مؤلفين آخرين ثم يصيغها على عجل في شكل مسرحيات بعد أن يكون قد أدخل عليها في كثير من الأحيان أحداثا مبالغ فيها لتدرجة لا تعقل بالإضافة إلى تورطه في مناقضات ليس لها جميعها وجود في الأصل . »

ويشير نقد أورويل لتولستوى في مقاله الأول بحقة للوطء في حين أن نقده له في مقاله الآخر يتم بشدة للوطء . هو هذا اللقال الأخير نراه يهاجم تولستوى بقسوة لأنه يعيب على شكسبير عدم قدرته على تصوير الشخصيات أو جعل الكلمات والأحداث تنبع على نحو طبعى من الموقف . ويصف تولستوى لغة شكسبير بأنها ليست مألغا فيها فصيح ولكنها تثير الصعك كذلك . فضلا عن أن مؤلفنا دائما يلقى بأفكاره العشوائية على لسان أقرب شخصية لهما في تناول هذه ، وأنه يخلو خلوا تماما من أى حس جمالى وأن الألفاظ التي يستعملها لا تمت للقرى أو الشعر بصفة . ويرى تولستوى أن دافع الملك لير في التناول عن عرشه أمر لا يمكن لتأقلا أن يصدقه وأن انعاضة الموحاء التي تعرض لها الملك لير في الملاة ليست لها ضروره . كما أن مهرج الملك أو القهلول يعث على الصيق والمثل ولا يخرج عن كونه صلوا يتحله المؤلف لإقحام سجع

تلكاه في المسرحية وأن موت كورديليا في ٢٠٠٠ يسف أى مصمون أخلاقى لها . ويسوق أورويل في مقاله الثانى نفس الحجة التي ساقها في مقاله الأول ، وهي أن أهمية شكسبير لا ترجع إلى كونه كاتب مسرحيا بل تكمن في شاعريته وموسيقاة ألفاظه التي اعترف بها برنرد شو رغم أنه كان يناصب شكسبير العداء . ويرى مؤلفنا أن تولستوى هدم مسرحية الملك لير بالذات دون سائر المسرحيات الشكسبيرية لأسباب متعددة . وهذا أن وجهة نظره الأدبية تتعارض مع مصمون للمسرحية الذي يدعو إلى المدف الإنسانية . وهذا مذهب يولى اندساكل لاهتماما وتجنب لخصوص في اليوم الآخر ، كما أنه يقوم على أن الحياة وعم كل ما فيها من نؤس وشقاء نسحق أن نعيشها . فضلا عن أن مسرحية الملك لير صدمت حاسته الأخلاقية الدسبة التي ترى أنه من الضروري معاقبة الأشرار وإثابة الأحيار وهو بخلاف ما انتهى إليه شكسبير في مسرحيته التي اكتفى فيها بمعاقبة الشر دون أن يثيب الخير . ويضيف أورويل أن هناك سبب شخصيا جعله يفت مسرحية « الملك لير » بصفة خاصة . وهو أن هذه المسرحية مكثت جراحه وقلبت عليه المواجه ضد ذكرته بعاقبة أفعاله فعندما تنازل تولستوى عن أملاكه الثاسعة وورعها على الفقراء والمعدمين أنجسته عائلته بالخل والخنون . ويلوم أورويل الكاتب الروسى الكبير لعجزه عن أن يتبين ما في مسرحية « الملك لير » من نقد للظلم الاجتماعي جاء على لسان المهرج تارة وإدجار الذى ادعى احبون تارة أخرى وعن لسان الملك لير حين أصابه مس من جنون تارة ثالثة . لقد أدك أورويل بالدور المهرج ومشاهد جنون لير من أهمية إلى الداء الذى للمسرحية ولكن من الأسف أنه صحر عن إدراك اندر الدرامى لوجود حيكات فيها إحداهما أساسية وتدور حول الملك لير والأخرى فرعية وتدور حول أحد نلائه الايرل جالوستر ، وأن الحكمة الفرعية من شأنها أن تعمق الحكمة الأساسية وتضيف أبعادا جديدة تخرج بالمسرحية عن كونها مأساة الملك لير الشخصية إلى كونها مأساة ذات صفة إنسانية عامة . ومن ثم يراه يتفق مع تولستوى في رعمه أن المسرحية حكمت الرئيسية ولفرعية أصبحت معقدة على نحو مريب ، وأن عدد شخصياتها أكبر من اللازم . وليس هناك من المشتغلين بالأدب الاخيرى من بكر ما في حكمة « الملك لير » من تعقيد . ولكن هذا التعقيد لا يخل بالمسرحية كما يخلو لأورويل وتولستوى أن يقولوا « أورويل يرى أنه كان يحد شكسبير أن يفس من تعقيد مسرحيته بالاكتماء بست شربة واحدة بدلا من ثلات لملك الثلاث الشريرات وباستعداد شخصية جالوستر وولديه آدموند وإدجار ، أى باستعداد الحكمة الفرعية . ولست أنفق معه في هذا الرئى لأن وجود الحكمة الفرعية يدعم الحكمة الأساسية ويعمم معراها . وهذا ما فشل أورويل في إدراكه . والرائى عندى أنه طالما أنه يستند أساسا في دفاعه عن شكسبير على أنه شاعر قبل كل شئ وفوق كل شئ ، فقد كان يحد منه في دحضه لاد تولستوى أن يفر على حيل شعر شكسبير موصحا موضح الخيال فيه . وهو ما نتجب أن يفعله . وثمة ملاحظة أخرى وهي

أن تولستوى على حق حين يقول إن الدافع الذى حدا بالملك لير إلى التنازل عن عرشه ليس مقبعا . وبغريب هذا أن أذكر أن التعبير الذى أجراه باخوم نيت في القرن السابع عشر على النص التشكيسى للمسرحية يتمر عن هذا النص فندرة أكبر على الإقناع . فقد جعلت كورديليا تعتمد إعصاب أبيها الملك حتى يجرمها من الميراث وبذلك يرفض بيرجندى الزواج منها ، فيحلوا لها الجور للزواج من إدجار الذى يحبه .

« آراء أورويل النقدية في كتاب القرن العشرين »

و . ب . بيتس - ت . م . إليوت - جيرارد مانلي هوكت

ينسب نقد أورويل للعديد من شعراء القرن العشرين بأنه كالعادة دائما يميل إلى الجمع بين الأضداد . ويتميز نقده للشاعر المسيحي جيرارد مانلي هوكتز بأنه يناقش للمرة الأولى والأخيرة شعره من جوانب فنية ونكبيكية دون أن يجرى في مصوره . وبفسو ناقدنا على بيتس بعض الشيء رغم شدة إعجابه به . وهو يتفقد إليوت في عطف وحديث ولكنه يهاجم إررا باوند بقبر رحمة أو هواة . فضلا عن أنه يظهر عداوته نحو مجموعة من الشعراء اليساريين التى ظهرت في الثلاثينيات والمعروفة في تاريخ الأدب الانجليزى الحديث بمجموعة الشعراء أودن وسيفر وماكيس . وفي آخريات حياته كتب أورويل بتكرار عن مظلمة في إصدار الأحكام النقدية القاسية على الشاعر أودن .

وينهم أورويل في مقال له بعنوان « و . ب . بيتس » منشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٢) هذا الشاعر بالفاشية ويعيب على أسلوبه في النظم شدة الانفعال والاصطناع . ويذهب (ص ٣١١) إلى أن الواحد منا يندر أن يطالع ستة أسطر متتالية من شعره تخلو من الألفاظ والأساليب المهجورة أو من النظم المتفصلة في عباراته . « وفي رأيه أنه ليس رحما فحسب بل إنه من دهاء الطلاس والأكماز . كما أن نظره المتصوفة للحياة تربك العقول وتصبها بالحيرة . ويستطرد مؤلفنا قائلا إنه لا بد وأن تكون هناك علاقة وثيقة بين الميول التى تشرب أسلوبه وبين نظره الشريرة للحياة . وفي نقده لبيتس يذهب أورويل إلى أن النقد الساكسى قد يسبح في تتبع العلاقة التى تربط بين مصمون العمل المي والصور المستخدمة فيه وبين الظروف الاجتماعية التى ينشأ فيها هذا العمل . ولكنه يعجز عن تتبع الصلة بين ما يسميه « نسج » العمل الفنى وبين هذه الظروف الاجتماعية . ورغم ذلك فإن نقده لشعر بيتس لا يخرج عن كونه فحصا اختوا . فهو يقول (ص ٣١٣ - ٣١٤) : « إذا ترجمنا اتجاه بيتس على نحو سياسى فسرى أنه اتجاه فاشسى . فقد استطاع خلال معظم حياته - شأنه في ذلك شأن بعض الناس - أن يصل إلى الفاشية بطريق الأرستقراطية قبل أن يسمع أحد عن الفاشية بزمس طويل . وهو يلمت الديمقراطية والعالم الحديث والعلم والآلة

وفكرة التقدم وخاصة فكرة المساراة الإنسانية حقنا شديدا . ومعظم الصور في عمله الفنى مستمدة من النظام الإقطاعى . ومن الواضح أنه من الناحية الشخصية لم يكن غلو غمما من العنصرية في حياته العديدة . ثم أدخلت هذه النزعات فيما بعد شكلا أوضح وأسهل به إلى قبول الديكتاتورية والابتهاج بها باعتبارها الحل الأوحى . بل إنه لم ينظر إلى العنف والطغيان على أنها شر بالضرورة لأن الشعب - وهو لا يميز حبه من شره - ميل نحو للضغط إدعانا كاملا . وهو يرى أن كل شيء يجب أن يأتي من القمة ولا شيء يمكن أن ينبع من الجماهير . بيد أن أورويل يصعب يتس بالإحلاس ويمتدح فيه استخداماته لنكبات الحية الناصية وقدرته على صياغة بعض العبارات التى يرى أنها تشد انقارئ صجأة يهب كما يشد المرء وجهه فتاة يشاهدها أثناء صورها إحدى تعرف . ولعل نلاحظ غرابة هذا التشبيه من الناحية النقدية ، فهو ليس محدودا في دلالة أو واضحاً في معناه .

ويش أورويل هجوما شحصيا ضاربا على الشاعر إدرا ماوند ، لينهى مناقشة شعره جانبا ليوضح ما في حياته من مخاري . وهو يرى أن ماوند لا يعدو أن يكون عبلا للفاشية وحائلا للبلاد وعدوا للنسابة ويصيف ناقدنا أن ماوند باع نفسه إلى إيطاليا الفاشية التى عرضت عليه وظيفة أستاذ في جامعة روما ليس من أجل المال وحده ولكن أيضا من أجل إرضاء غروره الشخصى وحق بثبت للعالم أنه إذا كانت المصنرا بيده لا تقدر مواهبه حق قدرها فهناك من يصدروها ويحس بها

يقول أورويل في نقده لشعر إليوت إنه يمكننا تقسيم هذا الشعر إلى مرحلتين متباينتين . مرحلة غير دبية ما قبل ١٩٣٠ ، وفيها كتب إليوت شعرا جيدا . ومرحلة دبية بعد ١٩٣٠ تحول فيها الشاعر إلى الكيس الأجلو كاثوليكية ، وفيها أنتج شعرا رديئا . ويمرر ناقدنا فشل إليوت كشاعر في قصيدة « الرباعيات الأربع » ، وقصائده الأخرى التى نظمها في هذه المرحلة الثانية إلى بيده الفردية وهروبه إلى اندس اندى جرد شعره من الصور القية المؤثرة . ويعنى هذا أن المصمون الدينى لشعر إليوت أقصد جمال شكله وأصابعه بالتدهور حتى أصبح عرد « غمات مقبصة » وهو قول يتعارض مع ما يذهب إليه في نقد الشاعر جير . د . مانلي هوكتز من أن الأرثوذكسية الفكرية في حد ذاتها ليست ضارة ما شعر من الناحية الجمالية ، كما أن أى نظام فكرى صارم بشع الشاعر في صدق وأمانة لا يبنى بالضرورة إلى ما يقرصه من شعر . ومع هذا نجد أن أورويل يهاجم فصيلق « بورنون المخترقة » وه « إيس كوكر » وغيرهما على أساس أنه لا يمكننا مناقشة شكل أية قصيدة بمعزل عن مصمومها . يقول أورويل في عرصه لبعض قصائد إليوت المنشورة في مجموعة مقالاته (المجلد ٢ ، ص ٢٧٦) « فرح الناس في الآونة الأخيرة على القول إن (الكلمات) أهم ركن في أية قصيدة وإن (معناها) مسألة ثانوية للغاية ولكن كل قصيدة في واقع الأمر تختوى على معنى نثرى وحين

تكون القصيدة فلا بد أن تحتوي على معنى يلح على فكر الشاعر حتى يتم له التعبير. فكل الفنون تتضمن إلى حد ما نوعاً من الدعاية. « وتلو أورويل علينا قائمة كبيرة من أسماء الأدباء الذين يتهمهم بصورة أو أخرى بمعادة السابية معاداة قد لا تكون واضحة. ومن بينهم ت. س. إليوت وميتون وشكسبير ومهرليث وثاكراي وهـ. ج. ويلز والدوس هكلى وسلوبك وتشسترتون. ويناقش مؤلفنا كتاب إليوت «مذكرات نحو تعريف ثقافة» في مقال له منشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٤)، فيقول إنه يتصح من هذا الكتاب أن إليوت يؤمن بالفروق الطبقية وغيرها من الآراء التي لا يمكن الدفاع عنها من الناحية الأخلاقية. ولكنه يعترف لنا بأنه شخصياً يستسيغ فكرة التقليد التي يذهب إليها إليوت، الأمر الذي يدل على أنه لا يدع مجالاً للشك على وجود جانب «محافظ» في شخصية مؤلفنا بالرغم من كل ما يذهب إليه من آراء متحررة أو تقدمية. ورغم ما يواجهه أورويل إلى إليوت من نقد فإنه يظهر إصحاباً شديداً به كشاعر وشعره الذي أنتجه قبل عام ١٩٣٠، وخاصة قصيدة «برفروك» التي يرى فيه استمراراً للتراث الإنساني بأسره. ومن المؤسف أن نجد أن نقده لإليوت - وهو شاعر أثير إلى قلبه - يحلو من عنق الطرفة كما يحلو من أية إشارة إلى أية جوانب مبنية أو تكسيفية. الأمر الذي يعرينا بأن سوق رأي واين ودرست في هذا النقد يقول واريك في مقال له بعنوان «مذكرات من نقد جورج أورويل» ص ١٥٦. «السير في مجلة إنسانيات العربية» (المجلد ٢٥، عام ١٩٧٢، ص ٢٦٩) : «إن مدخله النقدي إلى إليوت مثل يوضح لنا النعادم التوازن النقدي في كتاباته، فهو يبالغ في تأكيد المصنوع على حساب الشكل. ويمكن نقده لبيس وكننج وإليوت أيضاً اهتمامه بالناحيتين المضمون الأدب بما فيه من شعر ونظري معالجته للشكل الشعري واللغة والتكبيك، بفرض أنه يحسها أحياناً مما عجز في معالجته، على المراجعة فضلاً عن أنها تبين أن أورويل لم يكن حساساً بالمرة لما فيها من دقائق لا يسهل سر غورها.»

ويدهشنا أورويل بنقده لشعر جيرارد مانلي هوبكنز، وهو قس محافظ من الروم الكاثوليك. في مقال له بعنوان «معنى القصيدة» المنشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٢) نراه يخرج عن عادته المألوفة في الاتهام بالمصنوع ويعالجنا بمعالجة بعض قصائد هوبكنز من الناحية النفسية أو التكسيفية البحتة. فهو يقول (ص ١٥٨) : «مع هوبكنز على وجه الخصوص نجد أن لغته والخيال الأحاذ لبعض المؤثرات الصوتية التي يتجلى في استخدامها تعطى على أي شيء آخر» ويقول (ص ١٦) : «لغة هوبكنز هي لغة ساكنة أسلماً. في استخدامها للألفاظ نراه على رص عدة كلمات بخبرة معاً بدلاً من استعمال كلمة لائمية طويلة واحدة كما يفعل معظم الناس عندما يرسمون التعبير عن فكرة معقدة. ويستطيع هوبكنز عن عمد لحنه من الشراء الإجليل الأوائل قبل ظهور بنوسر. وهو يستلهم حتى الكلمات المأخوذة من العديد من اللهجات. ويخصص شعره نرى أن قصيدته تقوم على التركيب - بل

على ما هو أكثر من التركيب - أي على نوع من التوليفة استحدثها الشاعر من المفردات الخاصة ومن نظراته الخاصة للدين والمجتمع. ويصهر الاثنان معاً في كل واحد لا يمكن تجزئته. وفي النهاية يصح هذا الكل في مجموعه أعظم من الأجزاء المنفردة التي تدخل في تركيبه.»

ج. ب. بريستلي - ه. ج. ويلز - د. ه. لورانس

يقول أورويل عن رواية «فرير الملائكة» بأنها تحلو من الخيال مثلاً تحلو من عمق الفكرة وأنها لا تعدو أن تكون مقالة متوسط القيمة طوره صاحبها في قالب روائي. ولا شك أن ناقدنا حق حين يصف بريستلي بأنه روائي من الدرجة الثانية. ويعزو أورويل شعبية بريستلي بين القراء إلى ما اتسم به هذا المؤلف من تعاضل عريض ومن سحنة بالحياة. وإذا شئنا الحق وجب علينا أن نقول إن كاتبنا يلصق شهرة المصححة بريستلي في حين أن نقده لبريستلي واضح الخفة والسطحية ولا يعدو أن يكون إمامة سريعة بأدبه من النوع الذي تنشره المراتل عادة في صحائفها

وننتقل الآن إلى روائي حديث آخر هو ه. ج. ويلز ترك في مؤلفنا أكبر الأثر في ثقافته. بل ترك في الأمة الإنجليزية كلها نفس الأثر في الفترة بين عامي ١٩٠٠ و ١٩٢٠. ويظهر أورويل إعجابه بويل لأنه - نفس - كما رفض ديكنز من قبله - الجانب العسكري من الطبقة المتوسطة التي ينتمي إليها. ويلز في كتابه المعروف «معدل كاريك» يرى أن نابليون المغامر العسكري هو الوعد الحقيقي في تاريخ الإنسانية. ولكن هذا الإعجاب لم يمنع كاتبنا من الهجوم عليه كما يتضح لنا من مقاله «ويلز وهتلر والدولة العالمية» المنشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٢). وفيه يلحظ أورويل ما يذهب إليه ويلز من أن العلم والتقدم صنوان مكاننا الذي لا يشارك ويلز هذه النظرة للتعددية بالنعم يرى أن هتلر استطاع أن يشت بالعلم لا القول أنه من الممكن تسخير العلم لخدمة أودا الأعراس فالحكم الناري كان يقوم على نظام اندقيق والتعطيل الكامل والعلم الحديث لخدمة أهداف وحشية وأفكار همجية تتماشى مع العصر الحجري. ورغم أن كاتبنا يسلم بصحة تبرير ويلز بأن العلم سوف يسود العالم ويقرر مصيره إن عاجلاً أم آجلاً، إلا أنه يصرح من هذه التبرحة ولا يشارك ويلز بهجة بها

ومما لفت النظر في مقالات أورويل النقدية أنها تكاد أن تحلو من الإشارة إلى بعض الكتاب البارزين الذين يحمل لهم طاق الإعجاب مثل حمس حوس وجورج كوراد ورغم أنه لا ينجي إعجابه الشديد بـ د. ه. لورنس فإنه لا يناقش أهم الأعمال الروائية مثل «بناه وعشاق» و«فوس قرح» إلخ. ولكنه يقدم لنا في المجلد الرابع من مقالاته عرضاً سريعاً لمجموعة لورانس المصنوعة مشورة بعنوان «الصايط الروسي وقصص أخرى»، وفيه يتحدث ناقدنا في هذه المجموعة

ما يعرفه عن مؤلفها من وله بالطبيعة ويعود من صرامة النظم العسكرية ، وبصورة فاحصة باعده في مكونات النفس البشرية ورؤية مذهلة تقوم على الخيال . ويعتقد أورويل أن قصص لورانس القصيرة تفوق رواياته في قدرتها على التعبير عن فلسفته في الحياة الفريزية لأنه لا يجد نفسه فيها مضطرا إلى رسم شخصياته على نحو مفصل ، في حين أن الرواية تقتضي منه مثل هذا التفصيل . وهو تفصيل غفل في معظم حالاته لأن شخصياته الروائية لا تتميز بالوحدة منها عن الأخرى . بل إنها جميعا تتساوى في درجة حسابها إلى حد يستحيل علينا تصنيفها إلى شخصيات حسنة وشريرة ويرى ناقدنا أن أعظم ميزة في أدب لورانس القصصي تتمثل في قدرته على فهم الآخرين حتى وإن اختلفوا معه في الطبع . ولكنه يستغنى لاستغراقه في استكناه حيوات شخصياته الداخلية . فضلا عن أنه يعيب على رواية القرن العشرين عموما حلوها من القيم المختلفة بقي يدفع الإيمان بها إلى احترام الضمير وأنه لا يصبح غير الصحيح . فاعبرة أن يستند الإنسان إلى الحق حتى إذا انتهى به إلى المهزلة ، وليس بل الباطل حتى لو كان نتيجته الفوز . ويرى أورويل إنه من الخطأ أن يعتبر لورانس كاتبا برولينارييا بل إنه كاتب بورجوازي ما في بورجوازيته ريب . ولن نضرب أن جاك هيلتون مؤلف كتاب « كاليبان يصرخ » هو أفضل نموذج لكاتب البروليناري .

هنري ميلر - آرثر لستر

عندما انجبه إعجاب أورويل إلى الكاتب الأمريكي المخترع هنري ميلر كان قد ضاق ذرعا بتشائم الأدباء في بلاده في العشرينات ، الأمر الذي جعلهم يتجاهلون القضايا الاجتماعية ومشكلة فقر للمعتمدين ، فضلا عن صيفه بتماؤل التلاشيات بمستقبل العالم على نحو ساذج . وموقعه من هنري ميلر يتفاوت تفاوتاً عظيماً ، فهو يشيد بروعة روايته « مدار السرطان » كما أن نقده الملقط لروايته « الربيع الأسود » لا يمنعه من الاعتراف بأن بعض أجرائها يتنصص أرفع ما سطره ميلر من نثر . ولكنه يوجه إلى روايته « العين الكوبية » هجوماً أشد ما يكون عنما وشراسة ، الأمر الذي يجعلنا ندعش كيف يمكن لهذا التقريط والتضيق أن يصدر عن نفس القلم . ويعترف ناقدنا بأنه أخطأ في الماضي حينما قلل من شأن رواية « مدار السرطان » ولم يعطها حقها . وهو يصحح في مقاله الهام « داخل الحوت » المنشور في المجلد الأول من مجموعة مقالاته بأنها « رواية تصنع عالماً جديداً لا عن طريق إماتة اللثام عما هو غريب وغير مألوف ولكن يكشف ما هو مألوف ومعتاد » . (ص ٥١٢) . فهي تتناول موضوعات مألوقة وعادة كالتى تتناول رواية جويس المعروفة « يوليسيس » بل إنه يرى أن رواية ميلر تفصل « يوليسيس » من حيث أنها تفتح في قدرتها على إيلاء المحور بين عالم المثقفين وعالم الناس العاديين . فضلا عن أنها تخلو من مشاعر الرعب والندم المصقلة التي يحدها في

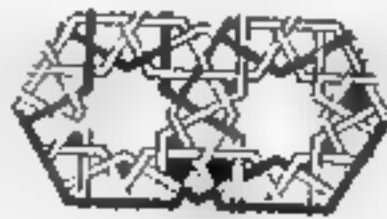
« يوليسيس » . ويعرب أورويل عن إعجابه بـ « مدار السرطان » لتفوق كسبكها الروائي وقدرته مؤلفها التي لا تصارع على خلق الشخصيات التي يتسببها العمل ويصدقها المطلق . أضف إلى ذلك أنها شخصيات عادية ومألوفة للغاية . ورغم أنه يذهب إلى أن رواية يوليسيس أعظم في مجموعها من رواية « مدار السرطان » فإنه يرى أن كلا الكائنين الإيرلندي والأمريكي يشتركان في مظهرها إلى إبراز ما في الحياة العادية من مظاهر القبح والقذارة وفي خطاب أورسله أورويل إلى هنري ميلر بتاريخ ٤٦ أغسطس ١٩٣٦ بعدد كائنا الأسباب التي دفعت به إلى إعجاب بروته « مدار السرطان » أولها أن لغته الإنجليزية تتميز بإيقاع فريد خاص بها وثانيها أنه عالج في روايته حقائق معروفة لكل إنسان لم يجرؤ أحد من قبله على طبعها بين دفتي كتاب ومثال على ذلك عندما يكون في مهبها في مطاردة قتله المرام ولكنه مشغول البال عنها بسبب رغبته الشديدة في الذهاب إلى دورة المياه للتلوث . وثالث الأسباب قدرة المؤلف على أن يجوس في أرض الأحلام دون أن يترك أرض الواقع أو يتعد عنها كثيراً . ومن ثم يراه يعيب على « الربيع الأسود » إغراقها في الخيال . ولا عرو في ذلك فأورويل يقول عن نفسه إنه مشغول أبداً إلى أرض الواقع الصلبة والحياة العادية وأنه لا يرتاح حين يطير بعيداً عنها على أجنحة الخيال يقول مؤلفنا في عرضه لـ « الربيع الأسود » في مجموعة مقالاته (المجلد ١ ، ص ٢٦٦) : « الحقيقة أن الكلمة المكتوبة تفقد قوتها إذا ابتعدت أكثر من اللازم عن العالم المادي المؤلف لدينا حيث $2 + 2 = 4$. وقد ظهر اتجاه هنري ميلر إلى تدوين أحلام يقظته على الورق مد كتبه السابق « الربيع الأسود » . وساعدته سيطرته الفائقة في استخدام الألفاظ على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال ومن الحديث عن المرحاض إلى الحديث عن الملائكة دون أدنى مجهود أو عناء بطريقة طبيعية لا تشعرنا بأية غرابة . ورغم أن كائنا يختلف مع هنري ميلر حول جوهر « الربيع الأسود » وهندستها فإنه يشي على أسلوبها الثرى عطر الشاء ، فيقول في نفس المرجع السابق (ص ٢٦٦) : « إنه من نوع المثل الذي يجعلني حين أقرأه أشعر بالرغبة في أن أطلق إحدى وعشرين طلقة نحوه له . » ولكنه يصيبنا بالحيرة الشديدة حين يراه يسحب هذا الشاء في موضع آخر ، فيقول في مقاله « داخل الحوت » إنه لا يعنى أن هنري ميلر مؤلف عظيم أو أنه يمثل أملاً جديداً في كتابة النثر الانجليزي

في نهاية عام ١٩٣٦ تقابل أورويل مع ميلر فحدثه عن عزمه على الانضمام إلى الحرب الأهلية الإسبانية ليدافع عن الديمقراطية ضد قوى الفاشية لما كان من ميلر غير أنه وصف عزمه وتصميمه بأنه أبله وغبي وعلق أورويل على سلبية ميلر بقوله إن ميلر يعتقد أن ما يجري في العالم من حوله خارج عن سيطرته . فضلا عن أنه لا يرغب أصلاً في توجيه حركة العالم أو السيطرة عليها . من ثم فإنه يسعى ما وسعه السعي إلى الاحتباء داخل حوت يونان (يونس) لأن بطن الحوت مثابة رحم واسع كبير يمكن لأي إنسان بالغ أن يجنى داخله فيشعر « الراحة والدفء

والأمان الكامل فلا يكثر مما يحدث حول العالم الخارجي . ويعرف مؤلفنا بأن عدم اشتراك ميلر فيما يجرى حوله في أحداث لا يعنى بحال من الأحوال أنه ليس على وعى بها ، كما يعرف بأن سلبته أفضل من سلبية الأدباء الإنجليز في العشرينات فسلبته واعية في حين أن سلبتهم أنانية وغير واعية معا . كما أنها أفضل من الإيجابية التي اتسمت بها الثلاثينات الماركسية في إنجلترا . ومع هذا فإن مؤلفنا يعيب على ميلر اتخاذ مثل هذا الموقف السبى غير المسئول لأن معناه قبوله العالم الذى يعيش فيه على حاله دون أن يحاول أن يغيره ، الأمر الذى يصح بنا في نهاية الأمر على حد قوله إلى قبول العاشية والتارية والتسالية والتقابل وللدافع الرشاشه والمراوات ومعسكرات الاعتقال وشتى أنواع الفظائع التى يعانى منها العالم الحديث . ولكنه يردف قائلا إن قبول ميلر السبى لخبرات الأحداث يساعد على الاقتراب من الرجل العادى وتصويره وعلى فهمه بدرجة أكبر من غيره من الكتاب . فالرجل العادى سلبى في موقفه من الحياة . ومن ثم فإن ميلر يمثل صوت الرجل العادى الذى لا يعاب بأن يتحدث لنفسه موقف سياسى أو أخلاقيا يروجه به العالم الذى يعيش فيه . وفي رأى مؤلفنا أن الرجل العادى كما يصوره ميلر في كتاباته لا يمثل الطبقة العاملة أو سكان الضواحي بل يمثل المسبوزين وللعامرين الذين تقطعت وشائج الصلة بينهم وبين سائر الطبقات أو يمثل المثقفين الأمريكيين الذين لم ينجسوا جيوبهم من المال وانقطعت كل الروابط التى تربطهم بالمجتمع . وملاحظ أن إعجاب أورويل بميلر يتلشى تماما حين يعرض لكتاب العين الكونية ، المنشور في مجموعة مقالاته (المخلد) . وبالرغم من أنه في هذا العرض لا يزال يمتدح أسلوب ميلر الثرى المتفوق فإنه يرى أنه قدرا كبير من كتاباته الأخيرة لا يمدو أن يكون ببساطة صريا عنيدا شديدا على طيلة كبيرة تحدث صوتا عاليا في جوف قريح . (ص ١٣٤) . ويصف أورويل كتاب العين الكونية بأنه كومة من القمامة أنصافا صاحبها تحت عطاء مدح براق وقدمها للناس على نحو صحيح للأطوار ، وأنه استطاع أن يحى ما قدم من مفضل المتاع باستخدام بعض الحيل الثورية لئى أتقن مثل استخدامه لغة مثيرة مشحونة تنسئ بقرب نهاية العالم . وهذا الأسلوب استطاع ميلر أن يعبر عن أكثر الأفكار صحالة وسطحية في قالب رائع جميل كما استطاع أن يسيل على عباراته الحرفاء حوا من الإبهام والعموض . والعين الكونية في حد ذاتها عبارة لا

معنى لها في الواقع أراد صاحبها أن يوهم الناس أنها تعنى شيئا . ويعتزم أورويل هجومه على ميلر بقوله إن أفكار ميلر السطحية التى عبر عنها في كتاباته اللاحقة لا تم عن الرجعية فحسب بل إنها لا تخرج عن كونها نوعا من السلبية الفوضوية ، وإته إذا كانت سلبته في كتاباته للذكورة لا تنصر فإن سلبته في كتاباته اللاحقة أصبحت شديدة الأذى والصرر بصورة لا يمكن السكوت عليها . يقول أورويل في عرضه لـ العين الكونية : (ص ١٣٥) : « يتصل ميلر من الاهتمام بالسياسة في حين أنه يهتق سياسات سياسية تنطوى على تعصبات واعية تقوم على التفرقة العنصرية بشأن (الروح الفرنسية) و (الروح الألمانية) إلخ ... ورغم أنه داعية العنف للسلام فإننا نلاحظ عليه ميللا إلى العنف شريفة أن يحدث هذا الخلف في مكان آخر . وهو يعتقد أن الحياة رائعة . لكنه يأمل ويترفع أن يرى كل شئ حوله يتحول إلى أشلاء قبل مضي وقت طويل . فضلا عن أنه يرفض أن يهتم بالفرق بين العاشية والشيوعية بحجة أن المجتمع يتألف من أفراد . وفي الواقع فإن هؤلاء الذين يسبون على نفس الدرب الذى يسير فيه ميلر دائما ما يقعون داخل المجتمع البورجوازي ليبنوقراطى ليستبدوا منه بيما يتصلون من المستوية إزاءه . »

وفي خاتمة اللطاف نعرض لرأى أورويل في صديقه آرثر كيستر وعلى الرغم مما يبها من أوجه الخلاف فإن بوشائع التى تربط بينها لا تنقص عراها أبدا . فقد كانت مشكلة الحكم الديكتاتورى الشمولى تورقها كائنا . ويرى كائنا أن إنجلترا لم تخرج كائنا قديرا ذا خبرة بأدب المعسكرات مثل آرثر كيستر . فضلا عن أنه فإن أصيل استطاع أن يصيغ السياسة والتاريخ في قالب فى تتوفر فيه عناصر المتعة والجمال . ويرى مؤلفنا أن كتاب كيستر . « الوصول والرحيل » يمد عن أن كائنه قد تجاوز موقفه المحافظ المتشائم الذى عبر عنه في « اعلام وقت لعظم » إلى موقف أكثر وضوحا وصراحة في معاداة الثورات والأفكار الثورية . وإذا كان أورويل - كما رأينا في معرض الحديث عن « مزرعة الجوان » - ينحى باللائمة على كيستر لقوطه من تحقيق لاشتركية فإن مؤلفنا نفسه يدافع عنها على غريباتس بعيد إلى الأدهان ما في لغة دكتور جونسون من تشاؤم بشأن مصير هذا العالم . أوليس أورويل يقول إنه من الجائز أن يكون المجلس البشرى محكوما عليه بقدر من الشفاء لا يمكن استئصال شأته حتى بعد أن تتحقق الاشتراكية ؟



المجلس الأعلى للثقافة
الثقافة الجماهيرية

مع عودة الحياة الثقافية لسيناء .. تقيم الثقافة الجماهيرية
برنامجاً ثقافياً مكثفًا بمدينة العريش يستمر من:
البت ٢٨ فبراير ، ولغاية أربعة عشر شهر رمضان

تَسَارُفٌ فِي التَّبَرُّاجِ:

- ٩ فرق مسرحية من فرق الثقافة الجماهيرية وهى :
النموزجية - السامر - القليوبية - مسرح الفلاحين بالمنصورة
المنصورة - غزل الخلة - بورسعيد - شبين الكوم - بيلا .
- ٩ فرق فنون شعبية بالثقافة الجماهيرية وهى :
المتاهة - سوهاج - المنصورة - الغربية - الشرقية -
مرسى مطروح - بورسعيد - ملوى - أسوان .
- تقدم فرق البيوت الفنية التابعة للجان الأعلى للثقافة
عروضاً ، وهذه الفرق هى :
- الفرقة القومية للفنون الشعبية .
فرقة رضا للفنون الشعبية .
فرقة الموسيقى العربية .
فرقة المسرح الكوميدي .
فرقة الإلهام الدينى .
مسرح السيرة القومى القاهرة للعرايس .
مسرح القومى .
مسرح القومى .
- ويضم البرنامج يومياً : عروضاً سينمائية ومحاضرات بالإضافة إلى
المعارض النوعية للمرأة والعلوم والكتاب والفنون التشكيلية ،
وذلك حتى نهاية البرنامج .

جورج إليوت

بيت النقاد

أنجيل بطرس سمعان

يجيء العيد المئوي لجورج إليوت في وقت بلغت فيه سمعتها الأدبية ذروتها وبلغ اهتمام النقاد بأعمالها أعلى درجته ، لجورج إليوت مثلها مثل كثير من الأدباء والكتاب قد مرت شهرتها بفترات ازدهار وفترات ركود ثم عادت إلى الازدهار مرة أخرى ويمكن القول بأن رأى النقاد في معظمه قد استقر الآن على اعتبارها واحدة من كبار الروائيين الإنجليز الذين تجاوزت شهرتهم حدود بلادهم ، والليل السهموا في تطوير الرواية كنوع أدبي .

من النقاد عصرها الذهبي ، وهو عصر فيكتوريا ، إلا أنها تمثل - كما يرى معظم النقاد أيضا - بدايات الرواية الحديثة ، مما كان له أثر واضح في نظرة النقاد أيضا . إليها ومنها أيضا كتبها رواية امرأة حظيت حياتها الأدبية وأعمالها باهتمام الدارسين لما يسمى أحيانا «الأدب السالي» ، وإن أردنا الدقة فنقل إسهام المرأة الأدبي ، وهو موضوع قد حظى بكثير من اهتمام النقاد ، في الحقبة الأخيرة بوجه خاص .

ولما كان إنتاج إليوت الروائي شديد الارتباط لا بحياتها فحسب بل بالناخ الفكري الذي تأثرت به وبصوره المحمض في الفترة الزمنية التي اختارتها للكتابة هي في معظم رواياتها ، فبدأ بعرض مريع لحياتها وللمحنة الاجتماعية والفكرية لها ثم تعرض لمناخ من أهم أعمالها تمهيدا إلى إلقاء نظرة أكثر تعملا على موقف النقاد منها وارتباط ذلك بالاتجاهات المختلفة لنقد الرواية بوجه عام .

أما ازدهار شهرة أديبا أو كاتب بالذات أو ذوقها فيرجع في معظم الأحوال إلى عدد من العوامل المتصلة إما بسلطة النقدية إلى نوع العمل الأدبي الذي يتجه وتغيرها من فترة إلى أخرى - وإما - وهو الغريب بعض الشيء في مجال النقد الأدبي - نسحة لبعض جواب حياته الأشخاص وما قد يحدد بعض النقاد من شوائب يعتقدون أنها تنعكس بشكل أو بآخر على إبداعه الأدبي - وإما ، يكشف عن بعض ثوابت التي تؤدي إلى فهم أفضل لأعماله مثل مذكراته أو مسوده خطات أعماله أو رسائله أو نشر بعض أعماله التي لم تكن قد نشرت من قبل .

ولعل جميع هذه العوامل قد لعبت أدوارا متمايزة لأهميتها في تشكيل سمعة جورج إليوت لاني المائة عام التي مرت منذ وفاتها (١٨٨٠ - ١٩٨٠) فحسب بل في أثناء حياتها أيضا . يضاف إلى ذلك عوامل أخرى أكثر ارتباطا بحالة جورج إليوت بالذات ، مما أنها مع ارتباطها إلى أحد أحياء عهدة الرواية الانجليزية في العصر الذي يعتبره كثير

حياتها

مصادرها : من الجدير بالذكر أن جورج إليوت قد حصلت وراءها مادة حصية للدراسة بعض مراحل حياتها وخاصة تلك المرتبطة نشاطها الأدبي وذلك في صورة مذكرات وصحيفة شخصية ورسائل عديدة تبادلتها مع كثير من الأصدقاء والمبررين من أدباء عصرها . ذلك إلى جانب مذكرات ورسائل ناشر أعلاها ولج بلاكوود وعدد من كبار معاصريها .

وقد استخدم زوجها - و . كروس بعض هذه المادة لكتابة "نور مرحمة خباب" (١) . لكنه أعمل فيها بده ، حذف وتبخر في بعض المواقف . فأبقى الشيء الكثير مما كان يترق إلى معرفته قرأها والمحبوب بها . معانت قصة حياتها مشوهة إلى حد بعيد .

ومع زيادة الاهتمام بجورج إليوت في عصرنا هذا اهتم النقاد بشئ الكثير من الوثائق التي تعد مصادر أولية هامة لكتابة سيرتها مرة أخرى بشكل علمي دقيق ، فنشرت مذكراتها وقدم أحد كبار الدارسين الأمريكيين هو جوردون هيت بشر مجموعة كاملة لتلك الرسائل (٢) ثم نشر ترجمة حديثة لحياتها (٣) . وبذلك وضع تحت يد النقاد مصدرين هامين للدراسة ما أمكن التوصل إليهما من معلومات عن حياتها التي ظل جزء كبير منها سرا مطلقا إلا بعدد قليل من الأقرب من الأصدقاء وذلك لاتباعها أسلوبا غير تقليدي في حياتها الخاصة ولحرفها من الفصول لمنظمين ومهواة البشر في حياة الغير الخاصة .

ملخص أحداث حياتها : ولدت جورج إليوت ، واسمها الحقيقي ماري آن إيفانز أو كما حوربه قليلا فيما بعد - ماريان إيفانز ، في ٢٢ نولير ١٨١٩ في ضيعة آرمري بمقاطعة بيركشاير ، بالقرب من سترادفورد أبون إيفوي ، مسقط رأس شيكسبير في وسط إنجلترا . وكانت ثالثة أبناء روبرت إيفانز من زوجته الثانية كريستيانا إيفانز ، يكبرها أخ يدعى إسحاق وأخت يدعى كريستيانا . كان والدها يعمل وكيل دائرة ثم أصبح مزارعا ، وكان ذا معرفة واسعة بأمر الزراعة وإدارة الأعمال . وكان على خلق وأمانه حملاء موضع ثقة كثير من الملاك وأصحاب الأعمال . كان شديد لتدين محافظا من الناحية السياسية . يدين بالولاء لحرب الماعطين ويؤمن بالأمر الواقع . كما كان رب أسرة يرعى أسرته ويؤثر ابنته الصغرى ماري آن معصمه ونعما حبا بها لما تتمتع به من ذكاء وحيوية وغيرها من الصفات التي كان يطرأ أنها ورثتها عنه .

أما زوجها الثانية فكانت تنتمي إلى وسط اجتماعي أعلى قليلا مما ينتمي إليه زوجها فكانت تحب ابنها الوحيد إسحاق حبا شديدا ويؤثر ابنها الكبير كريستيانا لحياتها ورفقتها واهتمامها بظافة ملابسها على العكس من ابنتها الثانية التي كادت ولادتها تؤدي بحياتها ، والتي كانت تنظر إلى جمال أختها ورفقتها وشعرها الذهبي .

أما ماري آن فكانت شديدة التعلق بوالدها الذي كثيرا ما كان يصحبها معه في رحلات عمله وسجلت إليها في كثير من أموره ويتركها تنصت لأحاديثه مع غيره من الرملاء والمزارعين ، مما أمدتها عادة شيفة احترفتها ذاكرتها وأفادت منها كثير فيما بعد في رواياتها . أما حبا الأكبر فكان لأختها ورفيق طفولتها إسحاق الذي كانت لا تكاد تفارقه حتى قبل إياها كانت تنسج حثيا ذهب ، كالحرير الصغير . ولم يكن تعلقها به إلا صورة مسكرة من صاحب المصلحة طوال حياتها إلى الحب والحنان وإلى شخص تمسحه كل حبا ويمسحها كل حبه وتعتمد عليه اعتمادا كاملا ، والتي كانت الباحث على العديد من العلاقات التي كونتها ماري آن والتي لم تجد فيها بقيتها إلى أن التقت بالشخص الذي صاحبها أكبر فترة في رحلة حياتها وهو هـ جـ لويس كما سري

نقلت الطفلة ماري آن لتعليمها في مدرسة القرية أولا (١٨٢٤) ثم في عدد من المدارس الداخلية (١٨٢٢ - ١٨٢٥) ثم توفيت والدتها (سنة ١٨٢٦) وتزوجت أختها الكبرى في السنة التالية واضطرت هي إلى العودة إلى المنزل لرعاية والدها وتسيير شئون الأسرة

ثم انتقلت مع أبيها إلى مدينة كوفنتري (١٨٤١) فكان هذا الانتقال قاطعة طور جديد من أطوار حياتها ، فعنى ذلك الوقت كانت ماري آن شديدة الميل للمسيحية الدينية المسيحية بل لقد مرت بفترة يمكن أن توصف بالشدد الديني الذي كانت تنسج به جماعة التشدديين Evangelists ، والذي يميل إلى إنكار الذات والميل إلى التفتش والابتعاد عن مفاهيم الحياة ، وقد كتب أخوها بقول إنها عند زيارتها لمدينة لندن لأول مرة في ١٨٢٨ بلغ بها التدين حدا جعلها ترمض رغبة إلى مسرح من مسرحها وكانت تفضي أوقاتنا بقرأ عمدها والتقت في كوفنتري بعدد من المفكرين العقلانيين الذين

استبدلوا بالمسيحية الإلحاد مثل نشارلز براى Charles

Bray ونشارلز هينيل Charles Hennell

ووقعت تحت تأثيرها الإلحادي كما كانت قد وقعت من قبل تحت تأثير إحدى مديراتها المتشدات ديبا . وأحدث في

لثباته في نشاط تلك المجموعة الجديدة من الأصدقاء .
 قدمت مترجمة كتاب ستراوس عن المسح من الألمانية
 (١٨٤٦) واتبعته بعد بضعة سنوات بترجمة لعمل آخر
 بعد المسحة كدس إلى هو كتاب ميراج ، جوهري
 نسخة . (١٨٥٤)

ولعله من المفيد أن نشير هنا إلى أن حركة الإلحاد هذه
 كانت إحدى سمات العصر . وتأثر بها عدد من الكتاب
 والمفكرين ولكن أثرها كان في كثير من الأحوال سطحيًا
 شكليًا يتلخص في رفض الاعتراف بالدين . ولكنه لا يغير
 من الارتباط ببقية وتعاليمه الأخلاقية . وهو ما تجده مثلاً
 بشكل واضح في كتابات جورج إليوت التي كثيراً ما
 توصف بالترامها المتشدد بالمبادئ الخلقية السائدة في
 عصرها . هذا من ناحية . أما من ناحية أخرى فقد كان
 من نتائج هذه الحركة أن تعرض دعاها إلى نوع من العزلة
 الاجتماعية والنقد العنيف . ولقد قبل إتهامه حين امتعت
 ماري آن عن الذهاب إلى الكنيسة وأعلنت رفضها للدين
 الأسرة . أعلن والدها عن عدم رغبته في أن تعيش مع أو
 يعيش معها في نفس المنزل ثم حين أحدثت في نشر أعمالها
 فيما بعد كان ما يشار إليه بإلحادها أحد العوامل المؤثرة
 في موقف النقد منها .

يتضح مما سبق أن ماري آن كانت مثقفة ثقافة عالية
 بدرجة غير مألوفة بين نساء عصرها . إذ كانت تتقن عدداً
 من اللغات الأوروبية الحديثة والقديمة كالألمانية والفرنسية
 ثم اللاتينية واليونانية ، وتقرأ كتب الفلسفة والأدب
 والعلوم والتاريخ . وتكون صداقات مع بعض معلمي
 العصر مثل هيربرت سسر وهـ . جـ . لويس وتقرأ أعمال
 أوجست كانت وستراوس وفيرباخ . ستر ، بل وتترجم
 بعضها . ثم يوح ذلك كله حين تصح نائب رئيس تحرير
 واحدة من أهم المجلات التقدمية في ذلك الوقت وهي
 مجلة « ويستمنستر ريفيو » Westminster Review
 (١٨٥١)

والذي يبينها وحسب عدد دراساتها كروايتها هنا هي أنها
 حين انجذب إلى كتابة الرواية بعد ذلك تصح سنوات
 كانت قد أعدت إعداداً مكثيفاً مادياً من ناحية وعاشت
 بعد وفاة والدها (١٨٤٩) في أوساط متحررة مكرها
 واجتماعاً متحت أمامها اتفاقاً كادت تكون معلنة تماماً
 بعدها من الروايات التحليليات بل ربما لمعظم الروايات
 البحار . وأمدتها بتأديج غير عادية من الشخصيات التي
 أثرت رواياتها وفضلت الحديد من التأديج الشربة إلى
 ربه الإخيرة .

ومرة أخرى بعد أن عرس عام لدى شهد شعها
 لتصب نائب رئيس تحرير سنث لعله شهد أيضاً لغاه
 يرحل قدر له أن يصب دوراً هاماً في حياتها كاتمة
 وككاتب ، هو هـ . جـ . لويس الذي كان يشاركها
 الاهتمام بأمور الفكر والأدب وله كتابات مشهورة
 وصداقات بين الكتاب والناشرين

كان لويس متروخاً ، ولكن زوجته كانت منفصلة
 عنه وبوطدت علاقة ماري آن به وفر بعد حزن ثلاث
 سنوات من لقائها الأول أن يذهب معها في رحلة إلى
 ألمانيا ، وكانت ماري آن قد رثت عدداً من بلاد أوروبا
 من قبل ، حيث قضى بضعة شهور . وبعد عودها إلى
 إنجلترا تقرر أن يعيش معه دور روح . إذ كان من
 المسجل عليه أن يطلب الطلاق من زوجته . وإذا كان
 إعلاها رفض الانشاء إلى الكنيسة من قبل قد أصاب
 أفراد أسرنا بضربة قاسية ، فإن قرارها هذا قد أصاب
 عدداً أكبر من أهلها وأصدقائها بضربة أكثر قسوة وأدى
 إلى عزلة أشد وأكثر إيلا . فقد قطع أحوالها الحبيب
 إسحاق كل صلة بها وامتنع الكثير من الأصدقاء عن
 الاتصال بها . ولكن ماري آن أصرت على موقفها
 وتعملت نتائجها بكل شجاعة وإصرار ، إذ وجدت في
 هذه العلاقة الجديدة ما يشبع حاجتها الدائمة إلى حب
 وإلى من يشد من أزرها ويذكرى ثقتها بذاتها التي كثيراً ما
 كانت تتحفص بشكل مرضي ، وحين يشتد نقد النقد
 ومجوم الأعداء ، يحميا ويحجب عنها الكثير من هذا
 النقد والمجوم ويشجعها على الاستمرار والإنتاج . وذلك
 إلى أن أدت شهرتها الأدبية لها بعد إلى كسر حدة هذه
 العزلة إلى حد بعيد . فأصبحت دارها قسمة كبار الأدباء
 وسيدات المجتمع وبعض أفراد البلاط . وسرعان ما ولدت
 على يديه رواية جديدة . أنجبت نفسها بجورج إليوت ،
 حين نشرت عملها الروائي الأول (١٨٥٦) . وأثارت
 اهتمام القراء والنقاد لا بحدة عملها محب بل بحقيقة
 هويتها التي أحبتنا وراء هذا الاسم المستعار

وقد استمرت هذه العلاقة أكثر من عشرين عاماً كان
 لويس فيها الصديق ومدير لأعمال وحققه الايمان بين
 جورج إليوت وبين العالم الخارجي . وكان يحب عليه هي
 بعد إمراطه في محاولة الوقوف بينها وبين هذا العالم محب
 الخارج من النقد مراعاة لأحاسيسها المرهقة . وبعد وفاة
 لويس (١٨٧٨) نحو إلى ثلاث سنوات (١٨٨٠)
 تزوجت جـ و كروس أحد أصدقائها وكان شاباً بصبها
 بأكثر من عشرين عاماً . وحسد فقط . أرسل إليها
 أحوالها رسالة قصيرة يشها بزوجها ويصح بهمة لمقصدة
 سبها . ولكن هذا الزواج لم يدم أكثر من ستة شهور

نوفت جورج إليوت في ٢٢ ديسمبر ١٨٨٠ بعد أن حققت نجاحا جماهيريا وأديبا كبيرا.

أعمالها

نشرت جورج إليوت فيما بين ١٨٥٨ و ١٨٧٩ ثمانى روايات إلى جانب عدد من القصص ومجموعة من المقالات الشعرية. أما الروايات ، وهى ما تقوم عليه شهرتها الأدبية فهى

«مشاهد من الحياة الكهنوية Scenes of clerical life» ١٨٥٨

«آدم بيد» Adam Bede ١٨٥٩

«حاجوية سمير العلو» The Mill on the Floss ١٨٦٠

«سابلاس مارنر» Silas Marner ١٨٦١

«رومولا» Romola ١٨٦٣

«فيليكس هولت الراديكالى» Felix Holt the Radical ١٨٦٦

«ميدلمارش» دراسة للحياة الريفية Middlemarch a study of provincial life ١٨٧١ - ١٨٧٢

«دانسال ديروندا» Daniel Deronda ١٨٧٦

وقد حققت جميع هذه الروايات عند بداية نشرها نجاحا كبيرا ، جماهيريا من حيث المبيعات ، وأديبا من حيث استقبال النقاد ، إلا أن هذا النجاح كان متفاوتا من رواية إلى أخرى ، ويمكن القول بشكل عام إن الروايات المسكرة التى عالجتها جورج إليوت الحياة فى ريف إنجلترا فى الثلاثينات من القرن التاسع عشر كانت أكثر نجاحا من الروايات الناعمة التى قدمت فيها الرواية التاريخية والعسكرية ، وذلك ناشئا من رواية «سند بلاش» التى أعادت تقريبا نجاح نجيب روبايا وأكثرها نجاحا ، فى ذلك الوقت ، وهى «آدم بيد» ، والتى أعادت بها إلى موضوعها الأول ولكن بأسلوب أكثر نصحا .

وقبل أن نحاول رصد مظاهر النجاح المتفاوت الدرجات وتحليل أسبابه ، لنتعرض أولا لسمات الأساسية لإنتاج جورج إليوت الروائى بوجه عام ثم نمثل له بالإشارة إلى بعض النماذج المختارة

يتفق النقاد على أن جورج إليوت قد قدمت للأدب الإنجليزى أول روايات يلعب الفكر فيها دورا هاما ، ونصدر عن ذهن مثقف فكريا ، ويجمع بين الاهتمامات الجنسية التى تشكل عاملا مشتركا بين الروائيين الإنجليز وبين

الحداثة الجمالية ، أى الاهتمام بدرجة أكبر من دى قبل بمسائل الشكل والنساء أو الناحية الفنية للرواية بشكل عام ، مما يميز الرواية الحديثة بدرجة أكثر من دى قبل

أما المنطلق الفكرى لهذه الأعمال فهو النظرة الإنسانية Humanistic والتصور المادى للحياة الإنسانية ، والاعتقاد بأن مصير الإنسان إنما يرتبط بالظروف المحيطة به بقدر ما يرتبط بطبيعته وبشخصيته ، والإيمان بقيمة الشخصية الإنسانية والميل إلى التعاطف معها وتفهم أخطائها وذلك فى إطار القيم الأخلاقية الثالثة ومن أفعال جورج إليوت الماثورة أن من المستحيل فهم الحياة الخاصة للفرد دون فهم الحياة العامة التى تحدد تلك الشخصية

— أما الحياة العامة أو الظروف المحيطة بالفرد فكثيرا ما كانت تمثل قوة لا يمكن مقاومتها . خاصة إذا كان هذا الفرد امرأة تعيش فى بيئة ريفية زمن لا يعمل حسابا لامرأة تملك قدرات وطاقت ولا يكفل لها حرية استخدامها بحيث تقول : «قد يحاول المرء ولكنه لن يستطيع تصور ما الذى يعنيه أن تعرف امرأة أن بداخلها قوة عبقرية الرجال» ، ولكنها تعانى ألم الرق لكونها فتاة

ومما لاشك فيه أن جورج إليوت ذاتها كانت تمتلك عبقرية خلقة مددة ، فالمعكر أو المطلق المعكرى منها سما هو بحاجة إلى قوة الخيال والقدرة على الخلق والإبداع واستلاك ناصية العدة الفنية ، وهو ما اعترف النقاد بامتلاكها إياها بشكل فريد

لقد اعترىها ف . ر . ليفيز ، أحد كبار نقاد الرواية فى عصرنا هذا ، واحدة من أعمدة التراث الروائى الإنجليزى ، تضيفها روائية أخرى هى جين أوستين ويطلقها هيرى جيمس وجوزيف كونراد ود . هـ . لورنس (١) ووصفها غيره من النقاد فى مصاف عمالقة الرواية العلمية مثل تولستوى وبلزاك وديكنز ولم يزدد المحسن الآخر فى القرنين اسمها واسم أعظم أديباء انجلترا على الإطلاق وهو شكسبير

أما ترميز ليفيز لإنتاجها تلك المنزلة المتارة فهو إضافتها الهامة للتراث الروائى — مثلها مثل أفراد تلك الناحية المتارة — أما هذه الإضافة فتتمثل فى مادة جديدة ، تشكلت بفكر عميق متحرر من ناحية ، ومحددة أخلاقية من ناحية أخرى — ثم فى أسلوب مسم بالحدبة النفسية — وكلا الأمرين من سمات الأدب الحديث اتحاد والرواية الحديثة بوجه خاص

أما السؤال الذى طالما يلود القراء ولعب دورا فى تحديد مدى نجاح جورج إليوت فى رواياتها المختلفة فى

رأى هؤلاء النقاد في الفترات المختلفة فهو مدى نجاحها في
المرج بين النظرة الفكرية والقدرة على الخلق والإبداع
لتقديم رؤية مبهمة متكاملة للحياة .

ومن هنا يمكن القول بأن هناك محورين رئيسيين لمدى
نجاحها الروائي هما : مدى تقديمها صورة صادقة متكاملة
للحياة الإنسانية ، من حيث الفكر الذي أضافته إلى هذه
حياة أو أدى إلى إفسادها أو تشويهها حين أقحم على
صورتها الخيالية ، أو بدنا وكأنه مقدم على هذه الصورة
من ناحية ، ثم مدى التحدث بالحق الذي أدخلته على
الرواية ، تلك التي كانت تراها وتؤكد أهمية كونها وحدة
عصوية ، يلعب البناء والتشكيل دورا هاما في نجاحها ،
ومدى تحقيقها لهذه الوحدة في أعمالها المختلفة من ناحية
أخرى .

ومما يجدر بنا ملاحظته أنه لا يمكن إنكار أن موقف
النقاد كثيرا ما كان يتأثر بمدى إدراكهم لجميع أبعاد تلك
الأعمال من ناحية ، وبمنظرتهم النقدية إلى الرواية من ناحية
أخرى ، كما ستبين من تحليل استجابتهم لبعض تلك
الأعمال عند نشرها أولا ثم بعد مضي فترة من الزمن تصبح
بنظرة أكثر تعمقا وموضوعية من ناحية أخرى .

عندما نشر أول أعمال جورج إليوت الروائية
« مشاهد من الحياة الكهنوتية » والذي يتألف من حاد من
القصص المتصلة يجمع بينها موضوع واحد ، كان من
الواضح أن اهتمامها موجه أساسا إلى الحياة الإنسانية ،
وليس الحياة الدينية للكهنه أو القساوسة . وبالرغم من أن
الكتاب بعد الآن مرحلة تدريب للمؤلفة فإن ما يميزه من
صدق وواقعية واهتمام بالتفاصيل الدقيقة . كان مظهرها من
مظهر مقدرة المؤلفة على الأقل إلى الأعماق للدرجة قبل
معها (بنيتة لشهر تحت اسم مستعار) إن المؤلف لابد أن
يكون قسا ، وإن لم يكن قسا فعل الأقل زوجة لأحد
قساوسة .

وهكذا نرى منذ بداية حياتها الأدبية كيف اختارت
جورج إليوت مواضيع تكشف عن جراحة ورغبة في
لتجديد مثل موضوع حياة القساوسة في فترة شديدة
الاهتمام بالدين ، ثم عصر المرأة في مجتمع تلك الأيام
عليا واجتماعيا معا .

ومع الدمنة أدرك النقاد ما يهدف إليه من عوص إلى
أعمق النفس البشرية من ناحية وتقييم للشخصية الإنسانية
في إطار أخلاق من ناحية أخرى . أما في وقتنا هذا فقد
لاحظ النقاد كيف عالجت جورج إليوت أمور الدين
بحرص شديد وكيف نجحت النقاد الإشارة إلى ذلك
الحجاب شئ من الإقاضة إلا في أحوال نادرة (١) .

أما روايتها الثانية آدم بيد قلعتها كانت أكثر أعمالها
نجاحا جماهيريا أو نقديا في عصرها . فقد بيع منها عدد من
السخ بعد ضجحا بالنسبة لفترة التي نشرت بها ، وترجمت
في شهور إلى الفرنسية والألمانية والهولندية والهندية (٢)
ويأري النقاد في مدحها والثناء بها كما أثبت الرمن أنها
أحب أعمالها لجمهور القراء ، كما يعدها النقاد من الروائع
الصغيرة في الرواية الإنجليزية . ولعل قراء العربة قد قرأوها
في وقت أو آخر في المدرسة أو الجامعة كجزء من مقررات
اللغة الإنجليزية ، فقد ظلت طويلا هي « وطحونة مهر
العلوص » و« سايلاس مارتر » من الروايات المقررة

ولعل أول ما يجب أن يقال عن آدم بيد هو أنها تمثل
مرحلة أكثر نضجا ولكنها امتداد لكتاب جورج إليوت
الأول : مشاهد من الحياة الكهنوتية من حيث التزامها
باحتبار شخصياتها من عامة الناس وليس من المجتمع
الناعم المرفه الذي كانت قد عابت على « الروايات الناعمة
للروايات السيدات » اختصارها على تصويره (٣) ، ثم
تمسكها بالواقعية الصريحة التي حاول نشرها بلاكورد
إثناءها عن العمل بها في تصنيفها بعض تفاصيل الحياة
الخاصة الدقيقة التي اعتاد الروائيون من قبل تجنبها إرضاء
للذوق العام وطاعة للتقاليد الأدبية المتبعة .

لقد كان بلاكورد متخوفا من تأثير تلك الواقعية
الصريحة على قرائه فكتب إلى جورج إليوت يقترح أن
تعمف بعض التفاصيل وتلطف بعض الشخصيات التي
« تستحق اللوم » وتدخل شيئا من الإشراف على الصورة
المقدمة للحياة . ولكن جورج إليوت أبت ذلك .

كتب تقول عن إحدى القصص في ذلك الكتاب
الأول

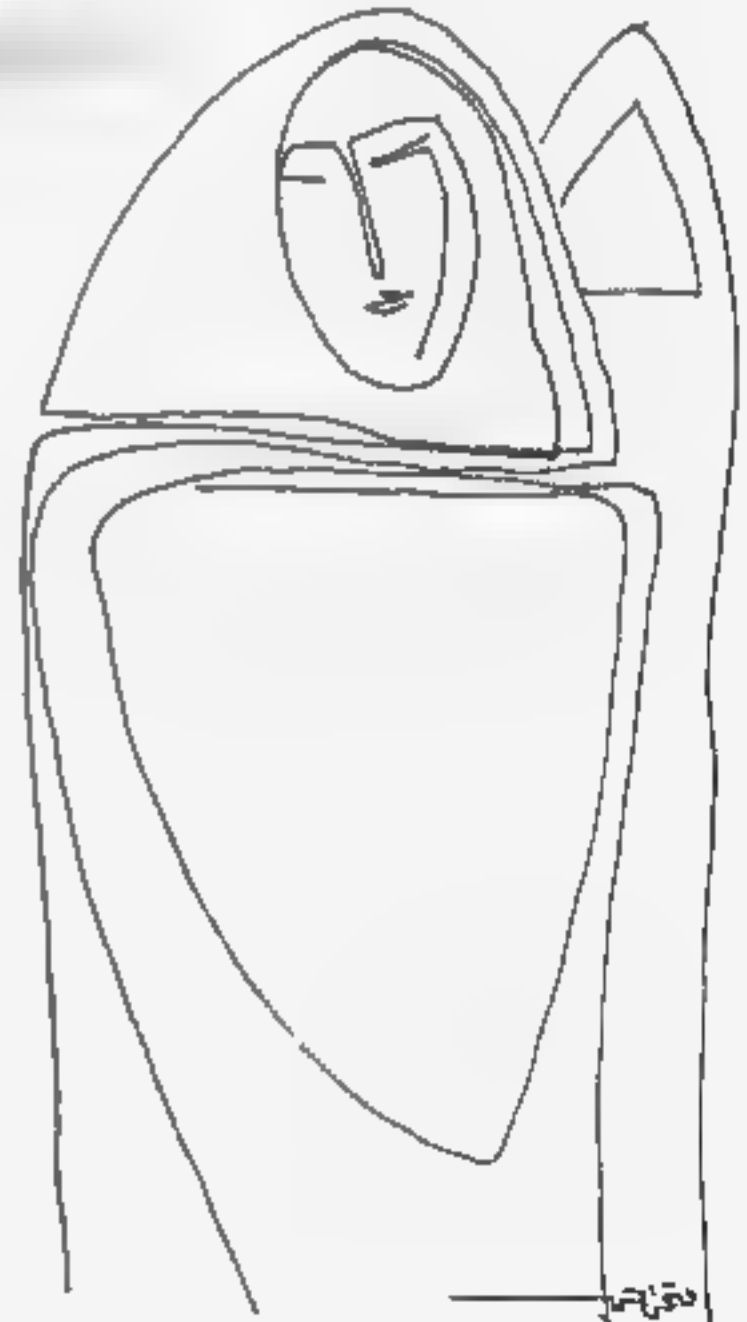
« ليس هناك ما يمكن صنعه في القصة ، فإما أن تترك
[الشخصيات] كما أراها أو تخفي عنها لأنها مؤلمة أكثر مما
يجب » (٤)

وتعد مراسلاتها مع هذا الناشر سجلا ممتازا لما يمكن
أن يسمى عقيدة جورج إليوت الفنية التي تقوم أساسا على
الالتزام بصدق الرؤية والامتناع تماما عن تقديم
التأويلات . كتبت في رسالة أخرى من قبل تقول أن لا
ماح لديها من تعميل بعض الحبل التي تعتمد على
بعض الكلمات العرسية كما اقترح ، أما اقترحه بشأن
الشخصيات فتعرضه ربما قاطعا بمولها :

« لكن لا أستطيع أن أغير شيئا بالنسبة لرسم أو تطور
الشخصيات ، حيث إن قصتي تنمو دائما من تصويري
النفسى للشخصيات الدرامية (أو لشخصيات القصة)
المثلا سلوك كاترينا [إحدى الشخصيات] في القائمة

جورجي لتصورى لطبيعتها وتطور تلك الطبيعة في الحكمة .
إن المجاهي الذي ليس مرجعها على الإطلاق لتقديم
شخصيات غير معروفة لقوم بشكل بارز ، بل لتقديم بشر
مختلطي الطباع : Mixed Human being بشكل بشر
الحكم المتسامح ، والشفقة والتعاطف . ولا أستطيع أن
أعطي مخطوطة بعيدا عما أحس أنه صادق في الشخصية .
فإذا بدا لك أن شيئا غير صادق بالنسبة للطبيعة الإنسانية
في رمي للشخصيات لها كون سعيدة إذا أشرت إلى ذلك
لي ، حتى أستطيع إعادة النظر في الأمر . ولكن نفساً !
لأن التناقضات ونقط الضعف ليست غير صادقة .^(١)

ولعل الحملة التي تستوقف النظر وتشير إلى
الشخصيات ، هنا ، هي تلك التي تثير اهتمام جورج
إليوت بوجه خاص ، فهي تصف الشخصيات التي
تقدمها بأنها «مختلطة» ، أي تختلط فيها عوامل القوة
والضعف ، الخير والشر ، الليل والنهار والاستسلام
للإغراء والسقوط في الخطأ إن مثل هذه الشخصيات تمثل
محور الارتكاز في معظم رواياتها ، وتشكل قصة حياة كل
مها تشكيلة من تشكلات موزعة جورج إليوت
لمفضل ، كما سرى في روايتي «طاحونة نهر الملوس»
و«ميدلمارش» مثلاً .



أما في «آدم بيد» التي تدور حول قصة فتاة ريفية
تسقط وتحمل سفاحاً ثم تقتل طمعا وتقدم للمحاكمة ،
فقد التزمت جورج إليوت بصراحها المبهمة حتى ساء
عليها أحد النقاد استخداماً لما وضعه تفاصيل هي
«أقرب لما يوجد في كتب علم التوليد» . ثم احتارت بقعة
من ريف إنجلترا في مشهد للأحداث وعمومة من أهل
الريف وصغار العمال البدويين للأسم هذا المشهد وذلك
في الثلث الأول من القرن التاسع عشر . حين منطلت
الحركة الدينية المتشددة على يد الطائفة البروتستانتية التي
قادها جون وزلي والمسيحية Methodism ، والتي تمثلها في
الرواية شخصية دانيا التي تتولى العناية بالنساء هينى برعية
محاولة إقناعها بالاعتراف بخطئها وطلب المغفرة . وقد
استقبل تصويرها لتلك الشريحة من الحياة الإنسانية ومن
ريف إنجلترا بالذات بعاصفة من الإعجاب والمدح
لستأثرت شخصية السيدة بوزر بدكاها الفطري وحكمتها
وطاقتها وحيويتها بالفنر الأكبر منها ، يليها الصانع الماهر
المثالي آدم بيد الذي يمثل قطعة العمل البدوي بعد صورة
لوالد جورج إليوت : روبرت إليوت

وقد قال النقاد إن إعادة تقديمها لهذا المجتمع في
الرواية الإنجليزية بعد تجديد وإضافة حقيقة بحق لها أن
تتميز بها معترفين بأنه مع صعوبة تصوير «الحياة الدنيا»
فقد قدمت جورج إليوت «السلعة الحقيقية» . وقد اتسم
تصويرها للحياة الريفية البدائية الحالية من التكلف
والرواق المصطنع (والتي كانت قد حرمتها في طموحها
ومازالت صورتها ماثلة في مخيلتها) ، بما وصف «بالبحر»
والفتنة ، فقد وصفت بواقعية وبرقة وشاعرية في ذات
الوقت . أما الواقعية القائمة على الحقائق المتمثلة في
التفاصيل الدقيقة للزمان والمكان والأحداث فقد ظلت
سمة مميزة لأعمالها حتى النهاية . أما «السحر» أو الدقة
والشاعرية ، فقد اختفت أو ضعفت تدريجاً في أعمالها
المتأخرة مما أسف له الكثير من القراء والنقاد .

أما جانب هذه الرواية الذي أثار أكبر قدر من
الغضب بين النقاد في ذلك الوقت فهو رسم جورج إليوت
للشخصيات . لقد كان هناك انقاس عبرت عنه حرمة
التأثير «بما لها من ثقل» على مجاز هذه الشخصيات ،
حين كنت نصفها «بأنها صادقة جداً ، طيبة جداً ،
حية جداً» . وبلغ من إعجاب بعض القراء بهذه
الشخصيات أن انتزعوها من مكانها الطبيعي في الرواية
وانتقدوا منها نماذج يستشهدون بها أو يستشهدون بأنوارها .

وقد شغل تحليل شخصيات الرواية - مما كان مألوفاً في معظم الأحوال في ذلك الوقت - حيزاً كبيراً في تقديم المجلات والمجلات المعاصرة للرواية الحديثة. وأبرز النقص أهمية دقة الملاحظة التي يتسم بها تصور جورج إليوت لهذه الشخصيات، وأكد البعض الآخر أن خلط الملاحظة بنكر مهارة خاصة أو قدرة متميزة تتمتع بها المؤلفة، واتفق الجميع تقريباً على أهمية التعاطف بهذا ويبر شخصياتها، مما ينبع من إيمانها باشتراك البشر جميعاً في صفات إنسانية عامة.

وأثار بعض النقاد مشكلة هامة في هذا الصدد وهي كيفية التوفيق بين تقديم نماذج إنسانية تمثل تلك الصفات المشتركة وتقديم شخصيات فردية متميزة. فعلق واحد من النقاد بأن من الأسهل في تقديم الشخصية إبراز أوجه الخلاف والتضاد والتركيز عليها بدل الصفات المشتركة والتي هي أبعد ما يكون عن الوضوح. وأدرك آخرون أن جورج إليوت قد تغلبت على هذه المشكلة ~~بجهد~~ طريق استطلاعها للحياة الداخلية لشخصياتها، فالاحتلاطات الخارجية التي تحدد معالم الشخصية بفعلها التفاعلات المعقدة التي توجد بينها. كما أدركوا أنها أكثر أهمية وهو أن هذا الأسلوب الفني ~~يتمحور على التفاعل~~ ~~نحو~~ التعاطف. فإذا ما استطلع المؤلف الشخصيات بالتعمق الكافي فلا بد أن يجد شيئاً يمكن التعاطف معه. ^(١٠) ثم انتقل الجدل إلى النتيجة المصاحبة لهذا تناول للشخصيات وهو الكشف عن الفلسفة الكامنة وراءه. فقال نفس الناقد، «إن النتيجة ليست أننا جميعاً متشابهون بل أننا جميعاً غريبون للإغراءات المتشابهة أما كيف نستجيب لهذه الإغراءات فهذا ما يتوقف على ضباطنا الفردية».

وأبرز بعض النقاد في تقديمهم للحبكة، ما بدا لهم من عدم ارتباط بعض الأجزاء ببعض الآخر. فأشاروا إلى النهاية السعيدة المألوفة في الرواية في عصر فيكتوريا بوجه عام، وغير المتوقعة في هذه الرواية بالذات. فلفد جاء العفو عن هيني في اللحظة الأخيرة دون إعداد كاف.

ومن الواضح أنه في هذه الفترة المبكرة من نقد جورج إليوت لم يسه النقد بالقدر الكافي إلى ما كانت تهدف إليه من أهمية كلفة الرواية، وهو منطلق من منطلقات النقد الحديث. بل اكتفوا في معظم الأحوال بتناول كل دكن من أركان الرواية على حدة: الشخصيات، الحبكة، موقف الروائي إلخ.

وإذا انتقلنا إلى الرواية التالية، وهي «طاحونة مهر الفلوس» التي ترصدت جورج إليوت طويلاً في اختيار العنوان المناسب لها، وعمل يكون «الأخت ماجي» أو «بيت كاليبتر» أو الحياة على مهر الفلوس» أو «أسرة كاليبتر» نجد أن هذا التردد إنما يعكس نوعاً من الارتدواج في محور الاهتمام في هذه الرواية. فهي من ناحية تقدم صورة متكاملة لشرائح أخرى من نفس المجتمع الذي قدمت إحدى شرائحه في الرواية السابقة، أما من الناحية الأخرى فإن هذه الصورة تتمركز حول شخصية البطلة ماجي كاليبتر، بينما أعطت المؤلفة لها تعاليج علاقة سطنة بأحبها نوم.

ويقرأ معظم القراء الرواية ويعجبهم حل البطلة ماجي ومن هنا فقد كانت ردود فعل القراء ولقائهم في عصر جورج إليوت مرتبطة بما يحدث لها وما كانوا يتوقعونه. أما حقيقة الأمر فهي أنه بالرغم من شدة اهتمام جورج إليوت ببطلاتها، وزيادة هذا الاهتمام من رواية إلى أخرى، إلا أنها كانت ترى أولئك البطلات مرتبطات أشد الارتباط بالظروف والحياة الخارجية هيبة من ومن هنا نحى أهمية الوسط الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية والإنسانية التي تربط بين البطلة وغيرها من الشخصيات وأهمها هنا منذ بداية الرواية إلى آخرها علاقتها بأحبها نوم.

ومن المعروف أن أحداث هذه الرواية وبعض شخصياتها إنما تعكس قدر كبيراً من حياة جورج إليوت الشخصية المذكورة، مما يبدو واضحاً في أسلوب تصويرها لهذه المادة التي تعينها الذكريات العائليّة بطعونة الروائية وصباها وحياتها الأسرية وحبها لوالديها وأحبها، وتدفع بها إلى التمثل في السير بأحداثها إلى الأمام. ذلك إذا اقتصرنا في تفسير خصائص هذا الأسلوب على ربطه بعلاقة المؤلفة العاطفية بمادتها. أما إذا راجعنا لرواية ككل دراسي، فسرى أهمية الجزء الأول (الذي شمل المجلدين الأول والثاني في الطبعات المبكرة) في الإعداد للمأساة التي تقع في الجزء الثاني (أو المجلد الثالث في تلك الطبعات).

وربما يرجع الإحساس الذي يكاد يكون عاماً بأن البطلة ماجي محور الرواية إلى أنها أول ما بطالنا وعليها تركز الأصواء، بالرغم من أن أخاها نوم حاصر معها معظم الوقت. وفي البداية يرى الآخرون ما داخل نطاق الأسرة الصين الذي يكون من الأب صاحب طاحونة مهر

الصدوق والأُم أو الزوجة ، أما مطلقها الواسع فيشمل الحالات واسمات وأرواحهن ، ويمتد يشمل بعض أهل القرية من أصدقاء وأعداء.

ومند البداية يرى أثر البيئة المحيطة من ناحية وأثر الوراثة في تشكيل الشخصيات ، فالطعمة ماضي تشبه أباها سببا يشبه توم أهل والدته وذلك في المظهر الخارجي وفي سمات الشخصية . ماضي أكثر ذكاء وقدرة على الفهم وحج للمفردة من أحبها الذي يحب استبداداً يديه ويكره الكتب . وبسبب ماضي سمراء ذات شعر غريب تعطي الأم في الاحتياط به مطا مسفا ، إذا بالمضي يتمتع ببشرة وردية ووسامة واضحة . أما الأب فيؤثر ابنته التي يلقبها «بالصغيرة الصغيرة» ويخشى أن يكون ذكاءها عائقا لها في سوق الزواج ، في حين يندب حظه لافتقار ابنة إلى ذكاء أخته وحج للمعروف .

وكاليمر رجل متكبر قبل الخيلة فاته فرصة التعليم ووقع فريسة التفاضي صد خصم عيد واسع الدهاء هو السيد ويكيم ، ولذا فهو يريد لابنه أفضل فرصة للتعليم ويسعى مالا طائلا لإرسائه في مدرسة لا يتعلم فيها إلا اللاتينية واليونانية . الشيء لا تعيداه شيئا ، عندما يضطر إلى فصع دراسته ولائحاء إلى العمل

أما روحه فامرأة شديدة الصبر بأسرتها وتقاليدها العريقة . لا تملك قدرا كبيرا من الذكاء ولا ترى الأشياء على حقيقتها ، تزوجها زوجها لما توسمخ فيها من سلاسة القيادة ولكنه لم تشبه إلى ما سيعنيه صعب الفهم والافتقار إلى الحكمة في مستقبل العمر .

أما الحالات وأرواحهن فيشمل عناصر مختارة لطيفة التجار وصغار رجال الصناعة والأعمال ويعكس مزايا وعيوب تلك الشريحة من المجتمع . وقد قدمت جورج إليوت جميع هذه العناصر بواقعية شديدة بالصدق ومن خلال نظرة فاحصة نافذة تعتمد على روح الفكاهة والسخرية .

وبوسط هذا البحر الزاخر من الشخصيات المختلفة لشعبية تبرز شخصية ماضي مواطنها النابضة . وحدة طبيعتها ، ولورثتها على أنوثتها التي تحتم عليها أنواعا من السلوك ، وخاصة في تلك البيئة الاحتكاكية الإقليمية التي تشكل عتبا صافيا على تلك البظلة الصغيرة . فهي ليست جميلة دمية الشعر مثل أمة حالها لوسي ، وشعرها غير مصفف مثل شعر تلك الدمية الرقيقة . وهي ذائقة الوقوع

في المشاكل . معرضة للتفد والفرم معكس أحبها الذي لا يعل عنها مخروجا على الأوامر والتعليمات ولكنه يسجو من البعد والتفريع ويحب الجميع . ولكنها تحب لوسي وبعد أحبا وتود ألا يفصلا أبدا

وتقدم لنا المؤلفة صورة من لوري ماضي وحسبها أحيانا . فراها مرة وقد بعد صبرها من حصلات شعرها الكيف والتعليمات الدائمة على عدم انتظامها ، تدفع نحو قصه يدها ، فتصيح أكثر عرصة للسخرية والبهكم والتفد . ونشاهدها مرة أخرى وقد أعاطها اهتمام توم بأبنة الحالة وإهماله لما تخدمها ثوبا الأفض الناصح في الوحل ثم يهرب مسخرة غير معسكة للمعرج حلم بأن تصبح ملكة عليين وتعلم العجى القراءة والكتابة ، ولكنها سرعان ما نكتشف خطأها حين يدرك أن العجى يسخرون منها وأنها أخطأت حين هربت من أهلها

أما تعلق الحالات على ثوابها فهو أنها لا بد آتية إلى نهاية جيدة . أما الأم فلا تدري ماذا جت ليعاقبها الله بأبنة متعكس مثلي ماضي . لكن الأب يظل على حبه لئنه بل يزداد قلقه بشأن مستقبلها . خاصة حين تسره أحواله المالية ولا يرى أمامه إلا الخراب والإفلاس على يد عدوه الملدوة (ويكيم)

وحين تقع الكارثة ويعقد الأب كل أملاكه ويعمل إفلاسه ويكاد اليأس يقتله . ولا يتقدم أهل روحته لإنقاذه . يكاد اليأس أن يقضى على كل أمل لابنه . ولكن سرعان ما تتكشف رجولة المضي توم الذي لم يبلغ السادسة عشر من عمره فيعمل جادا في الحصول على عمل ويساعده زوج إحدى خالاته ويصمم على إنقاذ شرف الأسرة واستعادة أملاكها . بينما نجد ماضي المرأة في فلسفة التفكف وإبكار الذات التي تتعلمها من قراءة كتاب للقديس توماس آكويناس

ومند البداية بعد العلاقة بين الأخوين تشوبا فربا متر حين تحظى ماضي وينصب توم وصرا على عقابها ويحجب عنها حبه فيكاد اليأس يظلم حياتها ويندهور حال الأسرة بصرتوم على أن إنقاذها من شأنه هو ويعب على ماضي تدخلها أحيانا بمجرد الكلام حين ينافش أمور الأسرة مع أهل . ونحس ماضي بنسوة الظروف وانعلاق توم التزايد على دانه وعدم قدرتها على المشاركة بشكل إيجابي في تعير تلك الظروف . فبرداد تعلقها بفلسفة الحرمان والتطلع إلى تأمل المثاليات

ومحاة وسط الميود المتراكمة وحين تظن ماضي أنها
وطدت النفس على قفل الخمران وانتصرت على شوقها
للمحادة والاستمتاع بالموسيقى ومسرات الحياة يبرر أمل
حده في صورة هي رقيق مشوه الجسم هو رميل أحيا في
الدراسة واس عدو والدها ، كانت قد أعجبت به كطفلة
حين رأت أحياها في المدرسة من قبل وأعجب هو بها
وافقها على أن يطلا صديقين . أما الآن وقد باعدت
حصومة الأبوين بينها تظن ماضي أن لاسيل إلى اسرار
تلك الصداقة . ولكن مليب يشعر بأن صداقتها لن
تؤدي أحدا وستدخل شيئا من السرور إلى حياتها .
وتقع ماضي ويستيق سرا مرة من الزمن . ثم يكشف يوم
ما يحدث ويهدد أخته بإفشاء سرها لو الدهما ويفرعا
لاستقامتها مشرف لأسرة ويحبرها على أن بعده ألا ترى
فليب مرة أخرى دون أن تعرفه

وتتولى الأحداث في الجزء الثاني من الرواية بسرعة
أكبر من ذي قبل مسدد يوم جزءا كبيرا من ديون الأسرة
ويستعيد الطاحونة تحت شروط جيدة (وفي ذات اليوم
يتحرق الأب بعدوه ويوسعه صريا حول يكاد يقتله) ولا
يسجو هو ذاته من الأزمة الصحية الناتجة من أعماله
الشديد بصوت ولكن بعد أن يجعل ابنه يتفهم من
عدوه

ومرة أخرى يلتقي فليب وماحي بعد أن تعمل انة
حائذا ليرسى على اسرعاء نوم لسمح بذلك . ثم يحدث
الكرتة حين حد ماضي نفسها عاحرة عن مقاومة إغراء
حب نعب أن يكون محرما عليها وهو حب خطيب ابنة
خالها في الوقت الذي تعد هي بخطوبة سرا فليب .

وتلعب الظروف دورها في أن تجمع بينها ذات صباح
في عياب الآخرين بعيدا في نزهة في قارب على نهر
عواص وتترك ماضي نفسها للأفتاد ولذلك الحب الشهي
الذي لا يستطيع مقاومته ولكنها سرعان ما تدرك خطأها
وتشرع بعوده حتى لا تيب أما أكبر فليب والأخص
لانة حالتها التي تحيا وتعمل على إسعادها . ولكن عودتها
لا تعبر من نظرة الناس إليها . فالدعم من راءها فالكال
سمها . يستقر ويوضح أن تصلح سقطينا بالزواج من
شبين حب الذي هرب معه . والذي ترفض هي قبوله
روجا لأنها لا تستطيع الاستمرار في حياة أولئك الذين
وتقوا . او في إيلامهم

وكما هو الحال في جميع روايات جورج إليوت التي

تعالج هذا الموضوع الأثير لديها والذي يتحد شكل هذه
السلسلة من الأحداث : إغراء ، فليب ، معقاب لا يمر
منه ، تمر ماضي بفترة رهيبة من الألم النفسي والاضطهاد
الاجتماعي إذ يكرها أحوها ويسخر منها أهل بلديها ولحرم
من كل فرصة للعمل وكسب العيش . وبما هي زروود
نفسها على الرد على ستمس الذي يكتب إليها يرجوها أن
يسمح له بالحقن إليها ، يحدث فيصان رقيب فتذهب
بشجاعة فائقة لإبعاد أحيا . ولكنها يهلكان معا وهكذا
فأبها بتصلحان ، وكما نقول الكميات التي احتارها المؤلفة
لتقديمها روايتها فأبها لم يعرفا في موتها وبعد سنوات
يعود ستمس إلى حطيتة ، وبطلان - هما وفليب -
بذكران ماضي وبروران قمرها .

ومن بداية القصة تكرر الإشارة إلى خوف الأم من
غرق ابنتها في البحر وإلى فيصان حدث في الماضي وقهرها
بأنه سيتكرر حين تتقل الطاحونة من يد إلى أخرى ، ثم
يحمل البحر ماضي ويستيق بعيدا عن التزامات الأخوين
ولنعبرا بضع فيصان البحر نهاية لآلام ماضي ومأساتها .

ولقد قبل في نقد هذه الرواية إنه كتب عنها وعن
مطلتها أكثر مما كتب عن أية رواية أو بطلنة أخرى لمؤلفها ،
ومعنى هذا أنها أثارت من الخدل بين القراء أكثر من
غيرها . ولقد كان معظم الخدل بشأن الجزء الثاني من
الرواية . ولا كانت الرواية قد نشرت سلسلة في أجزاء فقد
عبر النقاد عن رأيهم في الأجزاء المنشورة أولا بأول . ومن
الثابت أن النصف الأول من القصة قد حار إعجاب
الحبيج قريبا وتوالت أصوات المديح لتصويرها الرائع
لظفولة الآخرين وللمجتمع البلدة مما فيه من اختلاعات
ونواقصات ولقدبرتها على استعادة الماضي وتصويره بكل
الصدق والحال . وكان إعجاب القراء والنقاد بتلك
المخلوقة الجميلة السيلة الصادقة التي تتدفق ذكاء وحيرة
وحبا . ومحاة حدثت الصفة الكبرى حين سمحت جورج
إليوت لمطلتها التالية أن تقع في حب ذلك الشاب الوسيم
المعزود الذي لم يمه ارتباطه بابة خالها من أن يعرفها من
سبه وأن يسي أصول اللياقة ويندمع في غيرة عاطفية
ويقل ذراعها ثم يعرفها بالدهاب معه في مرة على البحر
ويجدها بأن يحملها بعيدا بحيث لا يستطيع العودة في
حسن اليوم . لقد ثار الماد وعصوا لأن جورج إليوت
سمحت لماحي بالمخروط إلى هذا المستوى ، وانهمك العيص
نأبها قد حد عنهم بإحدا حقيقة ماضي عنهم أو بالإلاصة

في تصويرها في مرحلتها الأولى حتى إذا أخطأت وانسأقت وراء عواطفها الخائفة أمكن لها التقليل من جرمها . ولكن ثورتهم الكبرى كانت موجهة ضد شخصية ستيم كيب « سيد القناديق » : إنه لا يظن أن شخصية روائية قد « سبّت » ونقدت كما سبّت وهوجمت هذه الشخصية ، ذلك لأنها سبّت سقطة بطله بهذا الخيال والنيل ، ولأن ستيم لم يكن أملاً لحب هذه البطله ، ولم تعطى لمؤلفه - كما يصفون - لذلك ولم تحمل بطلها تدبيره

والذي لم يفتن إليه كثير من القناديق حتى في عصرها هذا . هو أن جورج إليوت قد هبّت الأذهار ، لما يمكن أن



يحدث للمجيئ الفتاة العاطفية التي ظنت أنها أحضعت رغباتها لإرادتها القوية وأصرارها على الحرمان وإيثار الذات ، وذلك عن طريق بعض تطبيقات فيليب الشاب الذكي الذي أدرك بحبه لماجي خطورة مملكتها فتأثراً بما قد يحدث لها . أما تصويرها عما وصفه بالواقعية النفسية لا يباري المقاومة والاستسلام لحب ، لا بد من الاعتراف بأنه حب جنسى ، آثاره في نفسها ذلك الشاب الوهم القوي ، ونقبض فيليب المشوه اليدين الرقيق الذي يبدو في رقبته أقرب إلى الفتاة منه إلى الفتى ، فهو إجماع كبير في الرواية الإنجليزية وحديد تماماً

وفي هذا الموقف . بالذات يصبح ، القول الذي يردده بعض كبار النقاد - مثل ف . ر . ليفيز - من أن ستيفن لم يكن كلاً لها^(١) أمراً غير ذي بال . وإذا ألقينا نظرة فاحصة إلى بعض أقوال النقاد بهذا الشأن وحدنا الصراع شديداً بين الاعتقاد بأن ماجي الشابة المثالية التي تؤمن بأنكار الذات لا يمكن أن تسمح لنفسها بالوقوع في برائين كهذا الحب وبين الاعتراف بأن هذه الاستجابة يمكن أن تحدث - من الناحية الإنسانية - لفتاة عاطفية حرمت من الحب الذي تشتهي طبيعتها وتحتاج إليه .

ومن الواضح أن الخلط بين القيم الأخلاقية كما يراها القارئ وبين الحمية الفنية للصورة الخيالية هي السبب فيما أعزى معظم النقاد من غضب ، عبروا عنه برفض ما اعتبروه تشويهاً لصورة البطله التي كانت قد استحدثت على مشاعرهم وإعجابهم .

ومع ذلك فقد أدرك البعض أن الأمر لا يمكن معالجته بهذا الأسلوب ، ورأوا في جورج إليوت رواية كبيرة لا يمكن الاستهانة بتأثيراتها إلى الشخصية وتصويرها لها . وهنا نجد بداية الاتجاه إلى التفريق بين الروائي الفنان والروائي المعلم الأخلاق . وبداية الاتجاه إلى التمييز بين الصورة الفنية وصورة الواقع وما يحكم كلاهما من عوامل وظروف وما يجب أن يلتزم الفنان من صدق نحو رؤيته للحياة الإنسانية

أما الخائب الآخر من الرواية التي تعرض لنقد فهو الهبة التي رآها البعض معتلة وغير حتمية . وبالرغم من أن جورج إليوت قد أعدت لها أيضاً إلاها حاداً شحمة للقصص ، والمصاح كما قال البعض حادث عارض والحادث العارض لا يدخل ضمن العمل وقد انفع الخنسي ومع ذلك من الممكن الدفاع عن تلك الهبة

إذا أدركنا أنها مجرد أداة لإنقاذ ما حي من العودة إلى
ستين بل من حياتها للصحفة التي حرمها المجتمع من
مواصلتها ، ويوصل ما انقطع بين الآخرين من صلة
نيحة لنعرة هذا المجتمع

وإذا مررنا سريعا بالرواية التالية وهي «سابلاس
مدرسة» ، التي قيل إنها أقرب إلى «قصص الحيات» منها
إلى «قصص الواقعي» ، وحدنا أن جورج إليوت ما زالت
تواصل نفس الأسلوب الذي اتبعته في روايتها السابقة
إنها قصة الطفل الذي لا يعدو أن يكون شخصا سيطر بل
أبلة نصيبه ذرات من النسيان وفقدان الوعي . ويفقده
إيمانه بالإنسانية وحاملها حياة البشر ونسوتهم ، ثم يعيد
ببه ثقته بالحياة طعن ليط ، وهي الشعر ، يوصف المثل
الذي سرق منه والإيمان الذي فقده . وهي قصة صورت
بشاعرية قربتها إلى قلوب القراء والنقاد وظلت من أكثر
رواياتها نجاحا جماهيريا

وتعد «سابلاس» مارنر «نهاية المرحلة المبكرة من حياة
جورج إليوت الأدبية» ، تعقبا أعمال لعمل الفكر فيها دورا
كثيرا ، فاهتمت الرواية على الدراسة والتوثيق أكثر مما
اهتمت على ثراء الخيال والتفكير على الخلق والإبداع
وزاد ثقل تعليق المؤلفة وتأملاتها

أول تلك الأعمال : «رومولا» وهي رواية تاريخية
كتبت على عطف روايات والتر سكوت ، إلا أن التزام جورج
إليوت بالحقائق التاريخية كان أشد مما التزم والتر سكوت
الذي كثيرا ما فصل الخيال الذي تصوره عن التاريخ
بدي يمكن تعميمه فاحفظ ما تطالع الإبداع لرواياته
كثير مما قدر للحرج إليوت أن تعمل

و«رومولا» هي تقديم صورة لإيطاليا في بداية عصر
النهضة أقل روايات جورج إليوت نجاحا : بل إن بعض
لقاد يعتبرها عملا فاشلا وقد كان استقبالها قاترا عند
ظهورها بوجه عام ، ولكنها حازت رضا بعض الداعمين
من القراء ورجال الأدب والنقاد الذين وجدوا فيها بعض
مواطني النبوة والفكر ولكن الرأي السائد هو أن الأنبياء
لحدهم ، يكاد يصبح وسط حصه من المادة ، وكما يصعبها
هرى جيمس معبرا عن الرأي الغالب للبلاد بأنها
«مدروسة بعض ومبذرة بكثرة بالحقائق ولكنها»^(١٧)

عمل يوه يحمل من العلم ونتائج البحث الشاق لإعادة
بناء فترة من الزمن لقد كتب جيمس يقول إنها «المدرس
الرائع التي دبت فيه جورج إليوت ساطتها»^(١٨) فقد

أصبحت تكتب بوحى من العقل والوعى أكثر من وحي
الإحساس والخيال

وكتب هي تقول : «إن الكتاب بانصرورة بمطاب
عددا من القراء أصغر مما تحاطب أعمال السابقة ، وأنا
شخصيا لم أكن أتوقع أبدا بل يحذرني أن أقول إنى لم
أعده إلى أن يصبح الكتاب «محببا» بنفس المعنى في
تلك الأعمال»^(١٩)

ويعتبر النقاد ، الآن ، «رومولا» بمثابة نقطة تحول في
حياة جورج إليوت الأدبية . «فقد قسمت جمهورها من
القراء إلى أولئك الذين رحبوا بآخر تكشف لعفريتها ،
وأولئك الذين استمروا حتى النهاية يتطعمون بشوق إلى عالم
الروايات المبكرة» .

وما يقال عن «رومولا» - الرواية التاريخية - يمكن
أن يقال عن الرواية التي تلتها وهي «بييكس هول» التي
تصور تماذج من التقدميين : Radicals ومؤيدي حركة
الإصلاح التي بدأت في ١٨٣٢ بإصدار قانون الإصلاح
للتمثيل الباني ، كما يقال عن روايتها الأخيرة «دابيان
ديروندا» التي تعالج فكرة عودة اليهود إلى موطنهم وتقدم
شخصية تدعو إلى ذلك وتعمل على تحقيقه

وفي هذا النوع من الرواية يبدو من الواضح - كما يتفق
معظم النقاد - أن الرواية تبدأ من المهد إلى الملموس على
العكس مما يحدث في العمل الأدبي الناجع والذي يبدأ
من الخاص ويتقل إلى العام ، والذي لا يمكن فيه فصل
الفكرة عن الصورة أو الفكر المهد عن الخيال .

وبالرغم من ذلك فكل من هذه الأعمال عبر لنجاحها
تماما بحوى بين جيلاته بعض الصور الرائعة لنعرة وبكها
أجزاء مصرفة لا تصح كلا متكامل . ف«بييكس
هول» محد في قصة السيدة ترستوم صبرية مربية رائعة
لما يمكن أن نمر به امرأة من الألم النفسي والرهب عندما
تتكشف للرواية هي سقطتها أمام أسبا ، وعن احتفائها
للرجل الذي ظنت أنها أحبه يوما ما ، والدم على تلك
القطعة . كما تحوى رواية «دابيان ديروندا» قصة
جون دولين هارليث التي أصعب بها هيرى جيمس إحصاءا
انعكس بوضوح في روايته صورة سدة
Portrait of lady^(٢٠)

أما الرواية التي طعت بها لجورج إليوت دروة مجاهدا
ولم يختلف النقاد سواه في عصرها أم في عصرنا بشأن

مخاطبها فهي « ميدلاندس ». أما ما يحتفلون بشأنه فهو
تعبير هذا المخاض ودرجته . وسرى كيف يمثل هذا
الاختلاف تعبير نظرة النقاد من عصر إلى آخر وإن اتفقوا
من حيث المبدأ في تقييمهم للعمل الواحد .

و« ميدلاندس » رواية تنتم بدرجة من الاتساع
ونشمول من ناحية ، وبالتزكيب والصنع الفني من ناحية
أخرى . ولم تتحقق هذه الصفات في الرواية الإنجليزية
إلا لعدد قليل من الروايات . ومن هنا قد كان من
الطبيعي أن يقارن بعض النقاد بينها وبين الأعمال الروائية
الكبرى للزك أو تولستوي . ولقد كتبت فرجيا وولف
الرواية والناقد المحدث المعروف يقول : « إنها واحدة من
الروايات الإنشائية القليلة المكتوبة للناشرين من
سنة ١٩٠٠ » وإن كان هذا لا يعنى بالطبع أنها حالة نادرة
من العيوب أو الأخطاء .

وقد أحدثت جورج إليوت هذا اسم بلدة صغيرة
لتعطفه عنوانا على رؤيتها ، ولعلها بذلك تنبأ ما توحى به
المقدمة من أن هذه قصة دوروثيا بروك : أو القديسة ثيريرا
الحديثة ، إذ تقدم صورة كاملة للحياة في تلك البلدة -
ويصف هنري جيمس الرواية بأنها « صورة متسقة ، تنبع
الحياة ، عميقة الألوان ، مريحة بالأحداث -
والصورة الزاهية ، وصرات الفرشاة الحاذقة المنجية ،
والشعيرات اللامعة .. » وإن كانت دوروثيا تتوسط الرواية
كأهم حبات العقد ، إلا أنها تشكل واحدا فقط من
محاور الارتكاز في هذه الصورة البوربورية

ودوروثيا واحدة من بطلات جورج إليوت للثلاثيات
الديكيات لعائلات اللاتي يشاركن القديسة ثيريرا الرغبة في
إعطاء وإبكار الذات والقيام بعمل محيد ولكن تقف
ظروف الحياة في عائلته حائلا بينه وبين ذلك . هي من
الثامنة عشرة تقرر دوروثيا الزواج من رجل قارب
الخمسين ، حسب عودته ويكاد حسده أن يخلو من الدم
الذي المتدفق . كما يقول عدد من الأهل والأصدقاء
الذين يدهشهم هذا القرار ، وهو رجل دين كرس حياته
لتأليف كتاب كبير عن « أصل المثلوجيا » ونرى دوروثيا
في هذا الزواج فرصة سانحة للإعطاء والحب وتعلمة هذا
الدارس الكبير ، ولكنها سرعان ما تكشف أن آمالها
كانت أوهاما . وأن هذا الزوج المتمركز حول ذاته لا
يعيرها كثيرا من الاهتمام ولا يستطيع أن يبادلها الحب
والحنان اللذين تصبو إليهما طبيعتها ، ثم تكشف تدريجيا أن

كتابه العظيم ليس إلا وهما آخر ، وأن اكتشافها هذا -
والذي أخذ الشك بشأنه يتسرب إلى نفس روحها -
سيلعب دورا هاما في توسيع الحوة بينها ، وهكذا يصبح
هذا الزواج الذي كانت تحلم الفناء بأنه يفتح لها آفاق
العطاء سحرا يصع القبول على غورائها على الحب والعمل
وخدمة الغير . وعندما تكشف بعد وفاة الزوج ، وقد
يحص على رواجها إلا وقت قصير ، أنه أصاب إلى وصيه
فقرة محررها من الميراث إذا تزوجت شابا من أقاليمه كان قد
أخذ بشك في أنه لا يؤمن به ولا بكتابه ، ويبدى في ذات
الوقت ميلا نحو زوجته الشابة ، هنا نحس دوروثيا بظلم
ولسوة هذا الزوج الذي يحتقر الجميع فعلته هذه . ولعل
أهم نتيجة ملموسة لتلك المعطة هي التقريب في البناء
بين الزوجة وهذا العنق الذي ينصح أنه ينبغي بالعمل ،
ولكنه ما كان ليأتمنها بذلك من قبل

وبعد تصوير جورج إليوت هذا الموقف - الذي يبدأ
بالأمل وينتهي باليأس والذي يمثل التعارض الشديد بين
الحقيقة والخيال - تصويرا رائعا نبرز فيه قدرتها على
التحليل والتجسيد ، والكشف عما يدور داخل البشر من
أحاسيس وصراعات

كما تنضح قدرتها على الإنباء والبناء الفني باعتبارها
على نموذج آخر لنفس الموضوع ، تقدمه في حياة الطبيب
الطموح الشاب ليدجيت الذي يأمل أن يصل من طريق
البحث والدراسة واستخدام أساليب حديثة للعلاج إلى
خدمة المرضى والتخفيف من آلامهم ، ولكن زواجها غير
موفق يورطه ماليا وينتهي به إلى التنازل عن القدر الأكبر
من أحلامه

ولا تقتصر جورج إليوت على تقديم هذين النموذجين -
الموازين للشابين كثيرا المختلفين بعض الشيء - ولكنها
تحيطها بمناذج أخرى للشخصيات والأحداث ، بضيق
المقام هنا عن تتبعها عن قرب ، فهناك أخت دوروثيا
وزوجها سيم جيمس الذي كلده يوى الزواج من بطلتنا
ولكنها فضلت عليه كازويون الذي يصفه هذا الشاب بأنه
مجرد مومياء . وهناك زوجة الطبيب الشاب روبرامون
الجميلة التي لا تحمل لها وتورط زوجها بالإسراف وحب
الظهور . ثم هناك : سرتا فيس وجارث وعدد من أهل
البلدة من جميع الطبقات تقريبا . ومن مختلف الطبائع
والميل ، نراهم كأفراد وأعضاء مجتمع متشابك الروابط
والمصالح وتحكمه أخلاقيات وتقاليد تصورها جورج إليوت

من رواية إنسانية - أخلاقية ومن وجهة نظر كل من
النقاد والفلاسفة ، وتحقق أكبر قدر من التوازن بين
الإفراط والخيال وبين الفكر والفن

ولذلك ظل هذا العمل الكبير يجمع بأكثر قدر من
إعجاب النقاد ، حتى عندما هبطت سمعة جورج إليوت
إلى أدنى مستوياتها ، لقد البادية أدركه القراء والنقاد أن
أعمالهم رواية تفوق ما سبق أن قدمته المزلفة من أعمال ،
فقد بلغت الرواية درجة من النضج والحدوة الفنية لا
يخطئها العين ، وبلغ ثراء الصورة وصدقها حدا يستوقف
الانتباه

وإذا اتعدنا من تعبير نظرة النقاد إلى « ميدلمارش »
مثلا لنسرد نقد الرواية من عصر إلى عصر من ناحية ،
ولتأثر سمعة الأدب نتيجة لذلك ، ربما أمكننا أن نرى
بقدر أكبر من الوضوح وجهها من وجوه العلاقة بين الرواية
والنقاد

في بداية الأمر كان النقاد يهتمون أكثر بـ « ميدلمارش »
بواقعية الصورة التي تقدمها الرواية ، وصدق
الشخصيات ، وكان الحكم على ذلك يتألف من
دائما ، إذ تعافى واقعية الصورة أو الشخصيات بما يراه
صاحب الحكم أنه الواقع ، ومع ذلك فقد كان هناك شبه
اتفاق بصدق الواقعية السطحية ، وإن كان هناك بعض
لاختلاف بشأن الواقعية العميقة للشخصيات ، وكثيرا ما
كان يدخل العامل الأخلاقي في مجال الحكم على الصدق
القصي لشخصية ما ، وإذا كان نقاد جورج إليوت من
الإنجليز يهتمون بالصورة العامة للحياة من ناحية
والشخصيات لتبدو كل على حدة ، ويرود أن جورج
إليوت قد حققت نجاحا كبيرا ، إذ النقاد في العصر
الحديث يهتمون بالتركيز على كلية الصورة ووحدةها وعلاقة
الشخصيات بعضها ببعض ، وبالنكاح من ناحية
وبالتصوير القصي لها من ناحية أخرى ، وكانت
النتيجة أن اكتشفوا - كما قال هنري جيمس أول ما قد كبير
للرواية في العصر الحديث - أن الرواية ككل ، بها أنواع
من الصور ، وإن كانت الأجزاء تبدو في معظمها ناحية
حادثة بالإعجاب ، فهي ليست « واهة محكمة البناء مترابطة
الأجزاء أو مركبة بالتقدير الكافي » (١٧) ولعله كان يرى
في واحدة من تلك « الوحوش الخفية المتكئة » التي
أطلق عليها قولته الشهيرة هذه (١٨)

كذلك اختلف النقاد في القرنين معني الشيء في
تقسيمهم للشخصيات ، صكروا على جورج إليوت بأنها -
كغيرها من الروائيات النساء - قد عثت في تصوير
الرجال ، أما بعض نقاد عصرنا فيرون أن « شخصيات
الرجال في رواياتها بوجه عام أفضل بكثير مما هو الحال في
التأج العادي للرجال النساء » ، لدرجة أن مرابا تلك
الشخصيات قد تكون قد أحست مرابا الشخصيات
النساء (١٩)

وكما حازت شخصياتها النسائية الشهيرة لكثير من
الإعجاب في كلتا القرنين فقد تعرضت بكثير من النقد ،
كما رأينا في حالة ماسي في « طاحونة بحر الفلوس » مثلا ،
كتبت فرجينيا وولف - مع إعجابها بجورج إليوت بوجه
عام - تقول : « إنه لو كان الأمر بيدها حدثت جميع
تلك البطالات » (٢٠) ، ذلك لأن البطالات يقدم
بالمزلفة إلى أماكن صعبة محرمه ، ولعلها كانت تشير صم
إلى ما أشار إليه بعض النقاد من قبل عن أن بطالات
جورج إليوت يعكس الكثير من نفسها ، وإن ارتبطت
العاطف بين قد انفص من التزامها بالموضوعية الفنية
الكبيرة - تجاههن ، ولكن بدون تلك البطالات ستفقد
الروايات الشيء الكثير ، وفي وقتنا هذا كان اهتمام جورج
إليوت تمير المرة مثلا في مصير بطالاتها موضوعا لكثير
من الدراسات الشيقة

ومن أوجه الخلاف بين المدرسين - إن جاز لنا
استخدام هذا اللفظ - موقف النقاد من جورج إليوت
المعلم الأخلاقي ، فقد كانت البرة الأخلاقية المشددة من
أسباب الإعجاب بها في وقت من الأوقات ، ثم كانت في
أوقات لاحقة سببا من أسباب التعور من أعينها وأحيرا
أكد النقاد أن التعليق ، بهدف تعبيي ، مرفوض في
الرواية ، وأن الصورة الأخلاقية في جوهرها إنما تكون
مصممة في الصورة الخيالية التي تثزم الصدق والأمانة
الفنية ، وانقطع ذلك بالطبع من الناحية الفنية بما يسمى
« بوحود الروائي » في الرواية وهو ما يرفضه السند
الحديث

وإذا حاولنا ، الآن ، إلقاء نظرة إجابية على معنى
سمعة جورج إليوت الأدبية وجدنا أنه معنى يتمثل في
حركات انخفاض وارتفاع واضعة ، فقد حققت الشهرة
بسرعة ، منذ نشر كتابها الأول ، ولقت هذا الكتاب
الأنظار إليها ثم جاءت « آدم بيد » فثبتت قدمها بين كبار

الروالين في عصرها ، وعندما كشف النقاب عن شخصيتها كان لذلك بعض الأثر على استقبال روايتها التالية ، طاحونة سر الفلوس ، في بعض الدوائر ، ولكن الرواية حققت نجاحا لا بأس ، به بوجه عام ، كما كانت موضوع جدل ونقاش ، إن دل على شيء فإنما يدل على اهتمام النقاد بها بشكل ملحوظ . ويمكن القول بأن الروايات المبكرة لها أنجزت في عصرها قدرا أكبر من النجاح وأسهمت في تثبيت شهرتها أكثر من الأعمال المتأخرة

وبعد وفاة جورج إليوت مباشرة تقريبا - وبعد نشر ترجمة حبيبها على يد زوجها - انحصرت حركة المد ، والمحفز محو سمعتها الأدبية إلى أدنى مستوياته . ويعزو البعض ذلك إلى ما كشفت عنه هذه الترجمة من صفات للرواية نفرت الناس منها . ولعل الأصح هو ما يحدث عادة من ظهور جيل جديد من القراء ، وربما النقاد أيضا ، يرفض ذوق الجيل السابق . ومن المثلق عليه أن كتاب ، نقد الكبير ليرلي ستيفن عن «جورج إليوت» قد لعب دورا كبيرا في هذا التحول

وقد ظلت الظلال تحيط بسمعة جورج إليوت فترة طويلة - بالرغم من محاولات إنقاذها - على يد فرجينا وود في الحقبة الثانية من القرن العشرين مثلا . ولكنها محاولات لم تنجح كثيرا حتى منتصف الأربعينيات ، حين كان لكتابات هـ . ز . ليمير التي نشرت فيها بعد ضمن

كتابه «التراث العظيم» (١٩٤٨) أثر واضح في إعادة الاهتمام بها ، فبدأ ازدهار سمعتها الأدبية مرة أخرى ، وظهرت عشرات الكتب والأبحاث تعالج أعمالها من وجهة نظر حديثة ، من أهمها كتاب الأستاذة بايررا هاردي «روايات جورج إليوت» (١٩٥٩)

ولمحمرا بدنا نسمع بعض الأصوات التي تتساءل عما إذا كان النقاد ، الآن ، قد بالغوا في الإشادة بها كما بالغ أسلافهم في إهمالها من قبل . ولقد ظهرت بعض الدراسات التي تحمل هذا الطابع النقدي مثل كتاب والتر ألي «جورج إليوت» (١٩٦٤) ومؤخرا كتاب روبرت لينديل : روايات جورج إليوت (١٩٧٧) وكلاهما من كبار نقاد الرواية - في الوقت الحالي

ومها يكن الأمر من طيبة الأشياء أن حركة البندول لا تتوقف تماما والمذاهب النقدية من شأنها التغير والتطور ولكن لما لا شك فيه أيضا أن هناك أشياء ثبتت رغم تغير الأذواق والمذاهب ، ويخلدها الزمن ، ومن أهم هذه الأشياء الإجازات الأدبية الكبرى . ولعل جورج إليوت «الفيلسوفة» أو «المعلمة» - كما وصفت أحيانا - بمنهج فصولها بعض الشيء ، أما جورج إليوت الروائية فستبقى ولعل الدراسات التي مستجمع في نهاية عهدها المثوى ، الذي يحتفل به في هذه الآونة ، تلي لنا مزيدا من الضوء على جوانب جديدة لا يجارها الأدبي الكبير

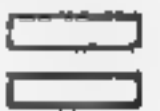
■ هامش

- ١١ - F. R. Leavis, The Great Tradition, p. 44.
- ١٢ - Henry James, Galaxy, Vol. XV, p. 426.
- ١٣ - نفس المرجع الجزء الثاني ص ٢٩٨ - ٢٩٩
- ١٤ - Letters, IV, p. 49
- ١٥ - نظر ١ - The Great Tradition, p. 24.
- ٢ - انجيل بطرس صمان : بين الروائي والروية
- مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٤٧ - ١١٠
- ١٦ - Virginia Woolf, The Common Reader, New Edition, New York, 1948, Part I, p. 229.
- ١٧ - Henry James, Unsigned Review The Critical Heritage, - 17 p. 354.
- ١٨ - انظر انجيل بطرس صمان : نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث ، المطبعة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧٦ ، ص ٢١
- ١٩ - The Critical Heritage, p. 345.
- ٢٠ - The Common Reader, p. 234.

- ١ - George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals. Arranged and Edited by Her Husband J W Cross, 3 vols., Edinburgh and London, 1885.
- ٢ - Gordon S. Haight ed The George Eliot Letters, Yale Univ Press, vols. 1954-5
- ٣ - نفس المؤلف السابق
- George Eliot, A Biography, Oxford, 1968
- ٤ - F. R. Leavis, The Great Tradition, London, 1948 p 1
- ٥ - انظر مثلا Letters, Vol. III, p. 186.
- ٦ - Richard Simpson on George Eliot, George Eliot The Critical Heritage, ed David Carroll, London, 1971 pp. 221-250.
- ٧ - «Silly Novels by Lady Novelists», Essays of George Eliot, ed. London, 1968, p. 303
- ٨ - Letters, vol. II, p. 347-8.
- ٩ - نفس المرجع
- ١٠ - The Critical Heritage, p. 30

اتجاهات النقد الرئيسية

في القرن العشرين^(١)



تأليف:

رينيه ويليك

ترجمة:

إبراهيم حمادة

إن كلاً من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، يسمى بـ «عصر النقد» ومن المؤكد، أن القرن العشرين، يستحق - بدوره - هذه التسمية إلى حد بعيد. لا سبب الفوضى النقدي الأصيل الذي وصلنا إليه، ولكن لأن النقد - أيضاً - لقد أصبح عل وعل بدلاً من، واستطاع أن يحقق مركزاً جماهيرياً أعظم قدراً كما استطاع - في تلك العقود الأخيرة - أن يطور مناهج جديدة، وتطبيقات جديدة أيضاً. فالت نقد - والآخر - القرن التاسع عشر - لم تكن له دلالة محلية خارج فرنسا أو إنجلترا، ولكنه استطاع أن يجعل نفسه معروفاً في أقطار لم تكن إلا على الحدود الخارجية لمخطط الفكر النقدي: في إيطاليا منذ كروتشه، وفي روسيا - وفي آسيا، وأخيراً - وليس آخراً - في الولايات المتحدة الأمريكية. وأى مسح للنقد في القرن العشرين، يجب أن يضع في اعتباره هذا الامتداد الجغرافي، وهذه الثورات المتزامنة في المناهج. ونجدنا في حاجة إلى بعض الأسس للاختيار من بين جبال المواد المطبوعة التي بين أيدينا

للرواية الأمريكية الحالية. كما دعنا نشير إلى الإسهام الذي قام به البحث التاريخي لتحقيق فهم أكثر لغالبية كل المصور، ومؤلفي التاريخ الأدبي ولكني، سأحاول - بمحاورة لا تخلو من العيب - أن أرسم تخطيطاً سريعاً، لما يبدو - بالنسبة لي - اتجاهات جديدة في نقد القرن العشرين

إن المرء ليفاجأ - أول كل شيء - بحقيقة مؤدوها، أن هناك حركات عالمية معينة في النقد. تجاوزت حدود أية أمة، مع أن - أي تلك الحركات - نشأت أساساً في موطن واحد. كما يعاجل المرء بحقيقة أخرى، وهي أنه نظرة عريضة جداً يمكنه أن يرى أن جزءاً كبيراً من نقد القرن العشرين، يدلل على أن هناك مشاهد ملحوظة في الهدف والمهج، حتى ولو لم تكن هناك علاقات تاريخية مباشرة. ولا يستطيع المرء - في نفس الوقت - أن يتألك نفسه من أن يلاحظ إلى أي حد تبدو الخصائص القومية أصيلة وراسخة، ولا يكاد يمكن التغلب عليها: إذ كيف يمكن لكل أمة - داخل هذا المقياس الفسيح جداً للفكر الغربي، مع التيارات

من الواضح، أن كثيراً من النقد الذي يكتب - حتى وقتنا الحاضر - ليس جديداً: فمن لا تزال محاطين، بمشكلات، وبواق، ورددات إلى مراحل قديمة في تاريخ النقد. ولا تزال طريقة العرض التقليدية للكذب تقف وسيطاً بين المؤلف والجماهير العامة، ونستخدم مناهج قديمة لوصف الانطباعات، وأحكام المذوق الخاصة والتحكمية. كما أن البحث التاريخي، لا يزال مستمراً في أن يكون شيئاً هاماً جداً بالنسبة للنقد

وسيكون هناك دائماً مكان لنقد مقارنة ساذجة بين الأدب والحياة. كالحكم على الروايات الشائعة بمقاييس الاحتمال، وبمعدى صحة المواقف الاجتماعية للمعكسة فيها. هي كل الأقطار، يوجد كتاب - وكتاب عبيدون في العذاب - يمارسون هذه المناهج التي رسمها نقد القرن التاسع عشر. فالدوق للفري، وشرح تاريخي، ومقارنة بالواقع. ودعنا نعاود قراءة تلك المقالات الخدابة الساحرة التي وضعتها فرجينيا وولف، أو هذه الصور القديمة - المليئة بمشاعر الحنين إلى الماضي الأمريكي - التي رسمها فان ورك بروكس، أو هذا الكم الهائل من النقد الاجتماعي

المنطقة من روسيا إلى الأمريكتين ، ومن إسبانيا إلى إسكندنافيا - أن تبقى عمدها ، نتمسك - في تثبت - بتأليدها الخاصة في النقد .

ولا شك أن اتجاهات النقد الحديثة - أيضاً - حذراً في الماضي فهي ليست بلا سوابق ، وليست أصيلة أصالة مطلقة . ولا يزال الإنسان يستطيع أن يميز بين ستة اتجاهات عامة على الأقل ، تعتبر جديدة في هذا نصف الأخير من القرن

(١) النقد الماركسي .

(٢) النقد انطباعي التحليل .

(٣) النقد اللغوي والأسلوبي .

(٤) الشكلية العصرية الحديثة .

(٥) النقد الأسطوري الداعي إلى نتائج الأنثروبولوجيا الثقافية ، وأنماط كارل بويج .

(٦) ثم الاتجاه الذي توصل إلى نقد فلسفي جديد ، أوضحت به الوجودية ، وآراء العالم ذات الأصل الواحد .

وسأقول هذه الاتجاهات ، حسب الترتيب الذي ذكرناه ، والذي يعتبر - إلى حد ما - ترتيباً تاريخياً

• • • • •

لقد نشأ النقد الماركسي - من حيث الدوق والنظرية - من النقد الواقعي في القرن التاسع عشر . فهو يدعو إلى آراء قليلة قال بها ماركس وإنجلز ، ولكنه - كجداً منظم - لم يكن له وجود قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر .

ولقد كان لفرانز ميهرينج (١٨٩٦ - ١٩١٦) في ألمانيا ، وجيوردجي بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨) في روسيا أول ممارسين للنقد الماركسي ، ولكنها لم يكونا ملتزمين جداً من وجهة نظر للمعتقد السوفيتي الصارم الذي جاء فيها بعد . إن كلا من ميهرينج وبليخانوف يعترف باستقلالية معينة للنقد ، ويعتقد بأن النقد الماركسي حري بأن يكون علماً موضوعياً لتعامل الاجتماعية المحددة لصورة العمل الأدبي ، بدلاً من أن يكون مبدأ يقرر قضايا جمالية ، ويصف للمؤلفين مادة الموضوع والأسلوب .

إن الماركسية الموحدة بها . إنما هي - إلى حد كبير - نتيجة للتطورات التي حدثت في روسيا السوفيتية . ففي العشرينات ، كان هناك - ولم يزل - احتمال إمكانية توسيع رقعة الحدل والحوار حول المبادئ والأصول المتبعة . ولم يحدث إلا في سنة ١٩٣٢ أن ابتدع مبدأ منظم ، فرض فرضاً ، وشاع مسمى تحت «الواقعية الاشتراكية» ويغطي هذا المصطلح نظرية نطاق الكتب - من جهة - أن يعد انتاج الواقع بدقة ، وأن يكون واقعياً من حيث وصف المجتمع للعاصر بعين متحصنة تنفذ في بنائه ، كما تعالیه - من جهة أخرى - أن يكون واقعياً اشتراكياً . ويعني هذا - من الناحية العملية - (بالأ) يعد انتاج الواقع موضوعياً ، ونكس

يجب عليه أن يستحلم منه كي يشر الاشتراكية : أي الشيوعية ، وروح الحزب ، وحظ الحزب

إن الأدب السوفيتي - كما يعلن المنظرون الرسميون - يجب أن يكون أداة للصياغة الأيدولوجية ، صياغة الطبقات العاملة بروح الاشتراكية . وهذا المطلب ، يتفق مع قول ستالين ، بأن الكتاب «هم مهتمو الروح الإنسانية» . وبهذا ، يكون الأدب - بصراحة - تعليمياً ، بل هو عامل لخلق المثالية ، على أساس أنه يعرض لنا الحياة ، لا كما هي ، وإنما كما ينبغي أن تكون طبقاً للمبادئ الماركسية . إن النقاد الماركسيين المجهدين ، يدركون أن الفن ، يتعامل مع شخصيات ، وصور ، وأعمال ، ومشاعر . والتفكير على مفهوم «النمط» ، هو الحصر الذي يربط بين الواقعية والمثالية . والنمط لا يعني - ببساطة - المتوسط العام من الناس ، أو الممثل لهذا المتوسط ، وإنما هو - بالأحرى - النمط المثالي ، أي النموذج ، أوسى ببساطة - البطل الذي يجب على القارئ أن يحاكمه في الحياة الواقعية . لقد أعلن جورج مالينكوف - الخبير الأكبر في الجماليات - بأن النمطية هي المجال الأساسي لشرح روح الحزب في الفن . إن مشكلة النمط إنما هي دائماً مشكلة سياسية . ومن ثم ، فإن النقد في روسيا ، يكاد يكون كله نقداً للشخصيات والأبطال : ويؤخذ المؤلفون في كتاباتهم على أنهم لا يصورون الواقع تصويراً صحيحاً ، أي أنهم لا يملكون على دور الحزب ورفاً كافياً ، أو أنهم لا يصورون شخصيات معينة تصويراً كافياً ، بشيد بفضلهم .

بالإضافة إلى هذا ، فإن النقد السوفيتي - منذ الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة - قومي جداً ، وإقليمي . فلا نجد إجماعاً بتأثيرات أحبية يمكن احتياها أو الرضا عنها ، أما الأدب المقارن ، فهو موضوع مدرج في القائمة السوداء . لقد أصبح النقد أداة من أدوات نظام الحزب ، لا في روسيا والدول الكثيرة التي تدور في طليعتها ، بل في الصين أيضاً ، كما هو واضح . بل إن الآراء الأصلية للماركسية في الأحوال الاجتماعية ، والدواعي الاقتصادية ، لا تستحلم اليوم إلا بصعوبة شديدة

لقد انتشرت الماركسية خارج روسيا في العشرينات بنوع خاص ، ووجدت أنصاراً وأتباعاً في معظم الأمم في الولايات المتحدة الأمريكية ، كانت هناك - في أوائل الثلاثينات - حركة ماركسية ، إلا أنها كانت قصيرة الأجل . ولعل أشهر دعايتها جرانفل هكس ، الذي استطاع أن يقدم تحسيراً جديداً - مسالماً إلى حد كبير - للأدب الأمريكي - كما أن كتاب برنارد سبث «قوى في النقد الأمريكي» (١٩٣٩) ، يتميز بمحاولة أكثر شجاعة نحو كتابة تاريخ النقد الأمريكي من وجهة نظر اشتراكية . إلا أن تأثير النقد الماركسي يتجاوز أنصار المبدأ المتزمين . ويلاحظ ذلك في بعض مراحل تطور نقد كل من إدمووند ولسون ، وكينيث بيرك . أما في إنجلترا ، فإن كريستوفر كودويل (١٩٠٧ - ١٩٣٧) كان يعد الناقد للماركسي المتأثر . فكتابه الأساسي «الإنسان والواقع» (١٩٣٧) ، يعتبر - من الناحية العملية - مرجحاً غير عادي من الماركسية ، والأنثروبولوجيا ، والتحليل النصي . وكان نقداً ساحراً عنيفاً ، ضد الحضارة الفردية ، والحرية «البرجوازية» المزيقة إلا أن أعظم ناقد ماركسي اليوم ، هو جورج لوكانش (ولد سنة

في مساعدة صفة الفرويدية فقد استطاع إدموند ولسون - في كتابه «الطرح والنفس» - أن يستحدث المصيح الفرويدى ببراعة ، لتفسير ديكتو وكيلج ، تفسيراً نفسياً . كما قام هوروت ريد - في إنجلترا - بالدفاع عن شيلي ، وتفسير وردز وورث بأفكار نفس المدرسة

أما الاتجاه النقدى الثالث في القرن العشرين ، فيمكن أن يطلق عليه الاتجاه اللغوى . ولقد تعامل - بشكل جدى - مع فولة «لارنيه الشهيرة» ، بأن «الشعر لا يكتب بالأفكار ، وإنما بالكلمات» ، إلا أنه يجب على المرء ، أن يميز بين مداحل متعددة في أقصار مختلفة . ففى روسيا - أثناء الحرب العالمية الأولى - أنشئت جمعية دراسة اللغة الشعرية ، OPOJAZ ، والتي أصبحت نواة للحركة الشكلية الروسية . ول مراحلها المبكرة ، اهتم أعضاء الجمعية - أول كل شئ - بمشكلة اللغة الشعرية ، ومهموها حل أساس أنها لغة خاصة تتميز «بالثوب» ، متمم للغة العادية ، عن طريق الالتزام ب«انهاك منظم» ، صدها . لقد درسوا - بصفة أساسية - الطبقة الصوتية للغة ، وتداخلات الحروف اللينة ، والحروف الصائقة ، والقافية وإيقاع الثر ، والوزن ، ولكهم درسوا - بشكل مكثف - مفهوم الصوتيات كما تطور على يد سوسور ومدرسة جنيف أولاً ، ثم على يد اللغويين الروسيين من أمثال فروميسكوى . لقد ابتكروا كثيراً من المصاحج النضوية (بل حتى الإحصائية) لدراسة العمل الأدبى ، الذى مهموه - غالباً بشكل آلى - حل أنه محصلة لمجموعة حيله المستخدمة . لقد كانوا وضعيين مع المثال العلمى للبحث الأدبى .

وفي ألمانيا - بعد الحرب العالمية الأولى - طبقت معاهم لغوية مختلفة جداً على دراسة الأدب ، قام بها - بصفة أساسية - مجموعة من الباحث الرومانس . ولقد استطاع كارل فوسلر (١٨٧٢-١٩٤٩) في كتب تحليلية مثارة كثيرة - يمتد مداها من دانق إلى راسين ، وشعر العزلة الإسباني - أن يستغل قول كروشه - في تطابق اللغة والفن - لدراسة تركيب الجملة - لغوياً ، ودراسة الأسلوب كعملية فردية . ولقد قام ليو استير (١٨٨٧-١٩٦٠) بتطوير منهجه في تفسير الأسلوب - أولاً - بدافع من فرويد . ولقد سمحت له ملاحظة الخصيصة الأسلوبية ، بأن يستخلص «صورة روح» ، إلا أن استير أنكر - فيما بعد - منهجه الذى بدأ به ، وتحول إلى التفسير النالى للأعمال الأدبية ، والتي يظهر فيها الأسلوب - إذا ما لوحظ بدقة - كسطح يقود الدارس إلى اكتشاف دافع مركزى ، مثل موقف أساسى ، أو طريقة لرؤية العالم ، لا تكو - بالضرورة - لا شعورية ، أو شخصية .

ولقد قام استير بتحليل مئات المقطوعات التى اختارها من أعمال أدبية معينة ، مستخدماً في ذلك فصائل نحوية ، وأسلوبية ، وناريخية ، بأصالة لا يباريه فيها أحد . وتتعلق عالية أعمال استير بالأدب الفرنسى ، والإسباني ، والإيطالى ، إلا أنه في غضون سنواته الأخيرة التى قضاها في الولايات المتحدة الأمريكية ، قام - إلى جانب ذلك - بتفسير أشعار من دون Donne ، ومازويل ، وكينس ، وويتان ، وتصوص أخرى انجليزية . وكان استير يعمل - عادة - في نطاق محدود ، ويركز - في الغالب - على الصروف الدقيقة في

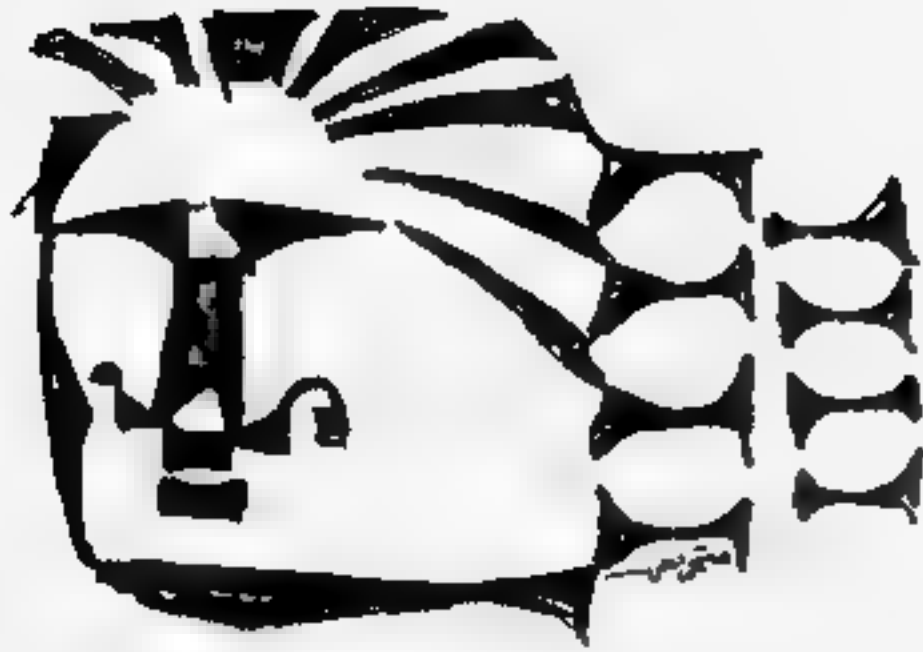
(١٨٨٥) . ومع أنه محزى ، إلا أنه يكتب - في أعقاب الأحياء - في اللغة الألمانية . وهو يراخ بين مهم حقيقى للهادية الجدلية ومصادرها عند هيجل ، ومعرفة حقيقية بالأدب الألمانى . فؤلقاته العديدة - ومن بينها دراسات عظيمة مثل «جونه وعصره» (١٩٤٧) ، «الرواية التاريخية» (١٩٥٥) - تعيد تفسير أدب القرن العشرين في ضوء الواقعية ، مع تأكيد تصنيفات «الاجتماعية والسياسية» ، ولكن لا يخلو ذلك من حساسية بانغم الأدبية ، ونبذ الماركسية في أحسن حالاتها ، عندما يقوم - كوسيلة - بالكشف عن التصنيفات الاجتماعية والايديولوجية في العمل الأدبى .

أما الاتجاه الثالث من الاتجاهات النقدية الستة المذكورة آنفاً ، فهو التحليل النفسى . ومع أن افتراضاته مختلفة عن افتراضات الاتجاه لسايق ، إلا أنه يحل نفس العرض العام ، وهو : قراءة الأدب ، قراءة تمتد خلف سطحه الظاهرى ، أى كشف القناع عنه . ولقد قام فرويد نفسه ، باقتراح (الموتيمات) القيادية لعلم النفس التحليل . فالمرء شخص عصاى ، يق نفسه - عن طريق عملية الخلق التى يقوم بها - من لاشيار النفسى ، كما أنه - فى نفس الوقت - يعدها عن أى شفاء حقيقى .

والشاعر يجارس أحلام اليقظة ، وينشر خيالاته «على الناس» ويهدا - وهو شئ غريب - مكتسب شرعية اجتماعية . وهلمنا لحيالات - بقى يعرفها كذا اليوم - قائمة على تجارب الطفولة وعقددها ، ومن الممكن أن توجد أيضاً مرموزاً إلى في الأحلام ، والأساطير ، وحكايات الحيات ، بل في النكبات البدئية أيضاً . وهكذا ، يجرى الأدب عزراً غيباً ، لتدليل على حياة الإنسان اللاشعورية . ويشق فرويد معنى «عقدة أدبية» من مسرحية سوكليس المعروفة ، وبفسر «هاملت» و«الأخوة كارامازوف» ككتابات من الحب المحرم والكراهية . إلا أن اهتمامات فرويد الأدبية محدودة ، كما كان دائماً يعترف بأن التحليل النفسى لم يحل مشكلة الفن . فما أتباعه ، فقد قاموا بتطبيق مناهجه ، بشكل منظم ، لتفسير الأدب ، وكانت لحظة الألمانة إيماجو Imago (١٩١٢-١٩٣٨) منجسصة في معالجة هذه

مشكلات . ولقد قام الكثيرون من أتباع فرويد المقربين ، بدراسة المعانى اللاشعورية للأعمال الفنية ، والدراهم اللاشعورية للشخصيات الأدبية لشدة ، وكذلك أهداف المؤلفين اللاشعورية .

ولقد انتشر التحليل النفسى الفرويدى ببطء ، في أنحاء العالم فالدكتور إريست جونس - الطبيب الانجليزى الذى قضى سنوات طويلة من عمره في تورنتو - وضع في يواكير عام ١٩١٠ مقالاً عنوانه : «عقدة أوديب كتفسير للموهض هاملت» ، وفي أمريكا قام فردريك كلارك بريسكوت سنة ١٩١٢ ، بتفسير «علاقة الشعور والأحلام» في ضوء التحليل النفسى . ويقوم النقد الأدبى الفرويدى الخالص - في العادة - بإطلاق المعانى ، للبحث الذى لا يكل عن الرموز المحسية ، وكثيراً ما يعتدى على المعنى ، ووحدة العمل النفسى ، وتماسكه . ولكن - مرة أخرى - فإن مناهج التحليل النفسى - كما هو الحال في الماركسية - قد أسهمت في أدوات كثير من النقاد الحدد الذين لا يمكن أن نطلق عليهم



ولا يهتم أن يحب الشعر الخيد ، أو الشعر الردي ، طالما نحن الذين
أمر عقولنا . وهكذا ، فإن نظرية ريتشاردز - العلمية في مراحليها ،
والتي تدعو غالباً إلى مستقبل متقدم لعلم الطب العصبي - تنتهي في
التحليل النقدي . فهي تؤدي إلى فصل تام بين الشعر كبناء موضوعي ،
وعقل القارئ . فالشعر مقطوع - محدد - من المعرفة كلها ، بل إنه يرجع
إلى الواقع . إن الشعر يصوغ الأساطير صياغة متقنة متأسكة . تلك
الأساطير التي يعيش بها الناس ، مع أنها غير حقيقية . ويمكن أن
نكرت في ضوء العلم - مجرد «عبارات مزيفة» .

إن تحليل - أو تمكيك - ريتشاردز للشعر إلى فرصة لرؤب فيها
دوافعنا ، كوسيلة نحو علم صحة عقلية ، يبدو لي طريقاً مسدوداً أمام
النظرية الأدبية . إلا أن ريتشاردز يثير بميزة حقيقية ، وهي قدرته على
تحويل الانتباه إلى لغة الشعر . ففي الوقت الذي كانت تعليقاته النفسية
الأساسية محل تجاهل ، كان في مقدور مبهجه في التحليل أن يقدم نتائج
ملموسة . وهذا ما فعله - بالضبط - وليرامسون (ولد سنة ١٩١٦) .
فقد تجاهل نظرية ريتشاردز الانفعالية في أول الأمر ، ثم بيدها لها بعد ،
واستطاع أن يطور مفهوم ريتشاردز المتعلق بمرونة اللغة الشعرية
وخصوصها ، باستخدام تقنية التعريفات المتعددة . ففي كتابه «سبعة
أنماط من الغموض» (١٩٣٠) ، يلاحق - إلى أقصى الحدود -
التصنيفات الشعرية والاجتماعية ، في الشعر المنصف بالصعوبة ،
والقطة ، والحازية ، مستعيناً في ذلك بمسح التحليل للعقل ، والذي
يفقد - في الغالب - كل صلته بالنص ، ويرقى في التداخلات
الشخصية . وفي كتبه الأخيرة ، قرأ رامسون هذا التحليل المتعلق بدلالات
الألفاظ ، بأفكار مستحصلة من التحليل النفسي والماركسية . أما في
الوقت الحاضر ، فقد هجر - من الناحية العلمية - مجال النقد الأدبي إلى
مركز معين من التحليل اللغوي ، لا يكون - في الغالب - إلا ذريعة
لإطلاق صواريخ الألعاب النارية ، التي تفر عن سرعة بديته .
وبراعته المصيفة .

ولقد كان لأشباع ريتشاردز - من محال دلالات الألفاظ ومعانيها -
تأثير هام على عديد من النقاد الأمريكيين الذين يسمون - في الغالب -

مقطوعات معينة . ولقد استحدث إريك أورباخ (١٨٩٢ - ١٩٥٧) -
بالضرورة - نفس النهج . فكتابه «المحاكاة» (١٩٤٦) ، عبارة عن
دراسة للواقعية من هومبروس إلى بروس . وبدأ دائماً بمقطوعات
مردية ، يحللها تحليلاً أسلوبياً بهدف أن تعكس التاريخ الأدبي ،
والاجتماعي ، والعقلي . ومفهوم أورباخ للواقعية خاص به جداً ، ولربما
تدور مع نفسه فيه . فالواقعية بالنسبة له شيان : نظرة ملموسة في
أنواع الاجتماعي والسياسي ، ثم حسنة وجود - مفهومة فيها مأسويًا -
على أساس أن الإنسان في وحدته يواجه قرارات أخلاقية .

ولقد صادف النمط الأتالي في الأسلوبية نجاحاً مدهشاً في العالم
المتكلم الإسبانية . ويعتبر داماسو ألونزو (ولد سنة ١٨٩٨) ، أكبر
ممارسيه امتياراً . فهو الذي أخذ يطابق النقد الأدبي مع الأسلوبية ،
ويعيد تقييم الشعر الإسباني بحاسة ذوق جديدة على شعر العصر
الباروكي ، وحونجورا ، وسانت جون أوف كروس . إلا أن ألونزو -
سواء أخطأ - غالباً ما يهجر المناهج اللغوية ، والأسلوبية في سبيل
لتعاقبات إلى بعض الرؤى الغامضة كل الغموض

ومن الغريب جداً ، أن مثل هذا النقد اللغوي ، والأسلوبية لم
يجد مكاناً له في العالم الأنجلو سكسوني . وهنا - للأسف - انتهت المحررة
بين اللغويات ، والنقد الأدبي . فالتقاد ، ازداد جهلهم بلفظ اللغة
التاريخي والمقارن ، بينما اللغويون - وخاصة المتسعين إلى مدرسة يكل ،
التي كان يرأسها المرحوم ليونارد بلومفيلد - أعلنوا صراحة ، انقراضهم إلى
الاهتمام بمسائل الأسلوب واللغة الشعرية وعلى أية حال ، كان الاهتمام
باللغة شيئاً واضحاً بين النقاد الإنجليز والأمريكيين ولكنه - بالأحرى -
اهتمام به «علم المعالي» ، وبحليل دور اللغة «الانفعالية» ، في مقابل
اللغة الذهبية ، والعلمية . ويمكن نلتمس أساس ذلك في النظريات التي
قدمها سي . إيه ريتشاردز

ولقد استطاع ريتشاردز (ولد سنة ١٨٩٣) ، أن يطور نظرية في
النص ، تميز بين كل من الحسى ، ودرجة الصوت ، والشعور ،
وهدف ، وتؤكد - في مجال الشعر - غموض اللغة . وفي كتابه «النقد
التطبيقي» (١٩٢٨) ، حلل - في أستاذية ، ومهارة فائقة - المصادر
المختلفة التي يرجع إليها سوء فهمنا للشعر ، عن طريق استخدام البحوث
التي كتبها تلاميذه عن قصائد مجهولة المؤلف ولكن - لسوء الحظ - فإن
العمل التحليلي الذي قام به ريتشاردز ، يبدو - في نظري - موشى نظرية
عن التأثير الحسي للشعر ، تبدو لي خاطئة ، بل ضارة أيضاً بالدراسة
الأدبية . فريتشاردز لا يمتزج بعالم القيم الجمالية . وإعاقبة الفن
الوحيدة تكون في الترتيب النصي الذي يفرضه علينا (الفن) : وهو ما
يسميه ريتشاردز بـ «ملحمة المواجه» ، أي معادلة المواقف التي يحدثها
الفن . ويعتبر الفنان - غالباً - كاللغز العقلي ، أما الفن ، فهو العلاج
النفسى ، أو المشط لأعصابنا . لم يكن ريتشاردز قادراً على وصف تأثير
الفن هذا ، بشكل ملموس ، مع أنه يدعى بأن الفن (في نظره) سيحل
محل الدين كقوة اجتماعية . ولكنه سلم - في النهاية - بأن الوضع المتوازي
المرغوب تحقيقه ، يمكن تحقيقه من خلال : «سجادة» ، أو إباء ، أو
إيماءة ، تماماً كابارثيون (هكل الإلهة أثينا) .



(١٩٠٢) يقدم نظرية في الفن ، باعتباره حَقّاً ، وهو في نفس الوقت تعبير والفن بالنسبة لكروتشه ليس حقيقة قرآنية ، ولكنه مسألة عقلية صرف ليست هي المتعة ولا الأخلاق ، ولا العلم ، ولا الفلسفة . وليس فيها تعريق بين الشكل والمضمون . والرأي العام القائل بأن كروتشه «شكلي» أو «المدافع عن الفن للفن» ، رأي خاطئ . فالفن يلعب فعلاً دوراً في المجتمع ، بل ويمكن أن يتحكم فيه . وفي نقده ، يولي كروتشه الشكل - بالمعنى العادي - بعض الاهتمام ، ولكنه يولي اهتماماً طامساً به «الوجدان المرشد» أو «الفالد» . وفي توحيدة كروتشه الحاشية ، لا يوجد مكان للتصنيفات البلاغية ، ولا للأسلوب ، ولا للرمل ، ولا للأحاساس ، بل ولا حتى للتصيير بين الصون ، لأنه يعتبر كل عمل فني تعبيراً حسيّاً فريداً في ذاته . وهناك عند كروتشه توحيد بين ابداع ، والعمل ، والقارئ . ولا يستطيع النقد إلا أن يقدم شيئاً قليلاً ، لا يزيد على أن يربح العقبات من أمام هذا التوحيد ، وأن يبدى رأياً عما إذا كان العمل شعراً أو هو غير شعر . ورأى كروتشه متأسكاً بشكل ملحوظ تماسكاً جيداً ، وعبر معرض للاعتراضات التي تشمل أساسه في ميثاقه فيقته مثالية

وإذا ما اضطررنا على أن كروتشه يميل وسيلة الفن أو تقنيته ، فإنه يجيبنا على ذلك «بأن ما هو خارجي لم يعد عملاً فنياً» . فالناربيخ الأدبي ، وعلم النفس والسياسة ، والاجتماع ، والتفسير الفلسفي ، والأسلوبيات ، ونقد النوع ، كل ذلك مستبعد من خطة كروتشه وعالمهم وهنا نصل - في ممارسة كروتشه النقدية - إلى حدسية ، من الصعب تمييزها عن الانطباعية فهي تعزل مقطوعات جديدة ، أو مقطوعات مجموعة على نحو تحمكتي من منطوقات من الحكم لا تدّش . وبسبب تأثير كروتشه - بصفة أساسية - يمثل النقد الإيطالي اليوم موقفاً مختلفاً تماماً عن النقد في أي قطر آخر . ففيه معرفة واسعة مكثبة ، ودوق ، وحكم ، ولكن - من جهة أخرى - ليس هناك تحليل منظم للنصوص ، ولا تاريخ ثقافي ، ولا أسلوبيات ، إلا بين مجموعة صغيرة من النقاد ، تعتبر - بالقطع - ضد الكروتشية في نظراتها (مثل جيوسيب دي روبرتيز ، وجيانفرانكو كوتيني) وتقبل - بدلاً من هذا كله - نحو الأسلوبيات

أما في ألمانيا ، فهناك مفهوم عضوي للفن ، بشرط كتيبة للتأثير الفرنسي ، داخل دائرة تلتفت حول الشاعر ستيفان جورج . ولقد استطاع تلاميذ جورج أن يصوغوا أقوال أستاذهم وتلميحاته في جسم من النقد ، يؤكد - لأول مرة ، وبعد فترة طويلة من النظرية الحقائقية الفيلولوجية Factualism - Philological - على عقيدة نقدية لها معايير حاشية ، وليس الخط ، فإن الطرقات الأصلية لهذه المدرسة في طيبة الشعر . قد شجعتنا معه بصره - لا تطبيقية - من الخطائية ، والمزاعم الأرستقراطية ، وغاب ما تكون ذات صوت مرتفع مصحك ، وآراء يغلب عليها انوار المهب . وبعد فردريك جومولوف (١٨٨٠ - ١٩٣١) أحسن تلاميذ ستيفان جورج ولقد قام جومولوف بدراسة تأثير شكبير على الأدب الألماني ، كما وضع كتاباً صححاً عن جون (١٩١٦) ، حاول فيه أن يترجم «شخص»

والنقاد الجدد ، فقد أصاب كيث بيرك (ولد سنة ١٨٩٧) إلى مناهج الإدركية والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا ، البحث في دلالات الألفاظ ومعانيها ، كي يتدع نظاماً للسلوك والدواعي الإنسانية ، التي لا تستخدم الأدب إلا كوثيقة ، أو صورة - لقد كان بيرك - في بداية أمره - باقداً أدبياً جيداً ، إلا أن أعماله في العقود الأخيرة ، يجب وضعها بأنها - بالأحرى - تهدف إلى طمعة معي ، وسلوك إنساني ، وصل . وعلى هذا فإن مركزه لا محل له في مملكة الأدب على الإطلاق . وفي نظريته ، نحني الفروق بين الحياة والآدب ، وبين اللغة والفعل

ولكن ، إذا كان امتداد النقد عند بيرك قد وصل إلى أقصى أطرافه وحدوده ، فإن كليث بروكس (ولد سنة ١٩٠٦) بقى على الطرف الآخر المصاد . فهو يبدأ - بدوره - من ريتشاردز ، ولكنه يصل إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف . فهو يتناول مصطلحات ريتشاردز - ويجردّها من افتراضاتها النصية ، ويحولها إلى أداة للتحليل وهذا ما يسمح لبروكس - وهو لا يزال يتحدث عن المواقف - أن يحلل القصائد بشكل ملموس ، كبنائيات من التوثرات ، ومن الناحية العملية ، كبنائيات من التفاسات والممارقات . ويستخدم بروكس هذه المصطلحات بشكل واسع جداً . وتشير الممارسة إلى الاعتراف بالاعتراضات ، والعموص ، ونصائح الأصداد ، وهذا ما يجده بروكس - على حد قوله - في كل الشعر الجيد المركب . يجب أن يكون الشعر معارقة ، أي قادراً على الصمود أمام التأمل المغارق . ولا شك أن هذا المسج ، يمكن تطبيقه - على أحسن وجه - على أعمال الشاعر دودي أو شكبير ، وإيوت أو ينس ، إلا أن بروكس ، استطاع أن يثبت أن هذا النوع من التحليل ، يمكن تطبيقه أيضاً على وردزويرث وتيسون ، وجراي ووب . أما النظرية التي تؤكد على للمنى النصي أو الحرفي لتقصيدة - أي على كليتها ، وعصواتها - فهي ما أسميه بالخط الرابع في نقد القرن العشرين : أي الشكلية العضوية والرمزية .

وهذه الشكلية العضوية سوابق متعددة : فلفد بدأت في ألمانيا . في آخريات القرن الثامن عشر ، ورحلت إلى إنجلترا مع كولريدج . ومن خلال قنوات غير مباشرة ، دخل الكثير من أفكارها نظريات الرمزية العربية في أواخر القرن التاسع عشر ، ولكن بشكل مباشر واضح ولقد وجدت هذه الشكلية الرمزية من هيجل ودي ساتيرصباة مؤثرة في جاليات بديو كروتشه . وعلى هذا ، فإن كولريدج ، وكروتشه ، والرمزية العربية ، تعتبر السوابق المباشرة للحركة الإنجليزية الأمريكية الجديدة التي تسمى - «النقد الجديد» ، مع أن الثني العجيب والعريب ، أن هذا التقليد - الذي يعد مثالياً في افتراضاته الفلسفية - سيم هب إلى البيكولوجية الوصية ، وإلى استخدام ريتشاردز لدلالات الألفاظ ومعانيها

ولقد سيطر بديو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) سيطرة تامة على النقد الإيطالي والبحث الأدبي طوال الخمسين عاماً الماضية ، إلا أن نظرياته - خارج إيطاليا - لم يكن لها إلا تأثير سلبي . بل إن للشعر الداعية له في هذا المعطر - جويل اسبجارجن - المؤرخ الحادق لنقد عصر النهضة - يكاد يفهم مبادئ كروتشه الخاصة بصعوبة شديدة فكثته «استيكا»

جونه كوحدة من الحياة والعمل ، تبعاً لخطه تسمح بترتيب كتاباته في ثلاثة فصول أساسية . فصيلة عنائية ، وثانية رمزية ، وثالثة محاربة ومع أن الكتاب ألف بطريقة لطيفة ، وأحسن تركيبه ، إلا أنه فشل في الإقناع . فقد حول «شخص» جونه الإنساني البارز ، بل حتى النرجوازي ، إلى خالق ، وإنسان أسى ، من أجل الخلق ذاته . ولكن في كتابات جودولف - وخاصة تلك المتعلقة به **هوجوفون هوفستال** لحساس الطيف ، و**رودولف العاطلي** (١٨٧١ - ١٩٤٥) - وجدت لها طريقها ، وذلك بالعودة إلى التراث ، وإعادة سط النظر القديمة لشعر كرمية

وفي فرنسا ، وجد النقد الشكل إعادة عرضه الأعظم تأثيراً في كتابات **بول فاليري** (١٨٧١ - ١٩٤٥) . وقاليري - على النقيض من كروتش - يؤكد اتصال كل من المؤلف ، والعمل ، والقارئ . كما يؤكد أهمية الشكل ، منفصلاً عن المعاطفة ، ويأخذ الشعر بعيداً تماماً عن التاريخ ، إلى عالم المطلق ، وهناك - بالنسبة لفاليري - هوة عميقة بين عملية الخلق ، والعمل الفني . ويدعو - في بعض الأحيان - كما لو أن فاليري ، لا يكاد يهتم بالعمل الفني ، ولكن بعملية الخلق وحدها . وهو يبدو مفتحاً بتحليل عملية الخلق بوجه عام . فالشعر ليس المبدأ ، بل حياً ، وإنما صناعة . يجب أن يكون لا شخصياً ، حتى يكون متقياً . ودالماً يبدو أنه الفن العاطلي أقل منزلة . ويجب أن نهدف التوصل إلى أن تكون «حالة نفية» ، وشعراً مطلقاً ، محرراً من الأثرية الواقعية والشخصية ، والمعاطفة . شعر لا يمكن نثره ، ولا يمكن ترجمته فهو عالم يتأسس البين ، من المصوت والمعى ، وعلى هذا ؟ فهو تتوشح بإحكام إلى الدرجة التي لا نستطيع فيها أن نميز بين الشكل والمضمون . إن الشعر يستعمل مصادر اللغة وثرواتها إلى أقصى درجة ، نالياً بنفسه من الكلام لعادى بالمصوت والأوزان ، وكل حيل التصور . إن لغة الشعر هي لغة دحل اللغة ، لغة مشككة تماماً .

إن الشعر بالنسبة لـ **فاليري** مسألة حساسية ، وتميز ، بل هو لعبة ، وأهنية ، وفريضة ، وسحر ، وفتنة . إنه محازي ، وتمويذة : أي مصالحة بين المصوت والمعى ، والتي تستطيع - بمواضعاتها الخاصة ، بل حتى بمواضعها التحكية - أن تنجز العمل الفني المثالي ، المتوحد ، والمطلق ، والمتد خلف الزمن . إن الرواية - بتعقيدات حيكها ، وتعقد علاقاتها بالموضوع - والنزجديا - باحتذاها للمواطن المثقفة والشديدة الانفعال - تبدو أقل - بالنسبة لـ **فاليري** - حين أدنى منزلة ، بل هي ليسا عين صاحبة تماماً . إن فاليري يدافع عن وضع يبدو متطرفاً في ترمته ، ونعره للانتقاد ، بالنسبة للتراث التي فيه ، وعدم تماسكه ولكنه ظل معيداً في تأكيد الاهتمام الأساسي لبحوث الشعر الحديثة : اكتشاف التمثيل الخالص ، و «الرؤية غير الوسيطة» ، وما أخذ يبحث عنه أيضاً ، شاعران عظيمان من شعراء القرن - هما : **إليوت** و**ريلكه**

والعلاقة «إليوت» واضحة . هي بعد الساحة الإنجليزية لتفريقي شكلية ، ولرمزية . فقد قام إليوت بتعريف التغير الكبير الذي طرأ على لدوق الشعر في عصرنا ، كما قام بتأكيد العودة إلى التراث الذي يصعب به «الكلامية» . وعبرية إليوت المتعلقة بالشعر ، تبدأ بسبيلولوجية الخلق

الشعري . فالشعر ، ليس هذا «الفيض العموي للأحاسيس القوية» ، ولا هو التعبير عن الشخصية ، وإنما هو تنظيم غير شخصي (موضوعي) للأحاسيس ، يتطلب «حساسية متوحدة» . ونعودنا من ادعى مع الشاعر ، لتحقيق «المعادل الموضوعي» ، الصحيح . ولما برمرى للعمل الفني . ويحد عند إليوت صراعاً ما بين كلامية أيديولوجية . ودوقه التلقائي الخاص ، والذي يمكن وصفه بالباروكية والرمزية وشغال إليوت المتزايد بالثبات على المدأ ، قاده إلى مدحل عاطلي نحو معار مردوج في النقد : **جالي** ، وديي . فهو يعود إلى تفكيك وحدة عمل الفني ، والتي بقيت رؤية أساسية للجاليات لى بعضهم الشكيبون

ولقد نجحت نزعات إليوت وريتشاردز في شكل «كر تثير» في إنجلترا على الأقل - في أعمال **فرانك ريموند ليمر** (ولد سنة ١٨٩٥) وأعمال تلاميذه الذين اتبعوا حول مجلة **Sruany** (١٩٣٢ - ١٩٥٣) . إن ليثر إنسان يتمسك بقواعد راسحة ، وسلوكه جدل عيب جاف وفي مسوانه الحابية ، قدم - بشكل صارم - بتحديد حلافاته مع التطور - الذي طرأ أخيراً - على كل من **إليوت** و**ريتشاردز** إلا أن نقطة بدايته هي دوق إليوت ، ونمى ريتشاردز في تحليل ويختلف عنها - بصفة أساسية - في أنه يهتم اهتماماً أولولدياً قوياً بالإنسانية الأخلاقية

إن ليثر يمارس قراءة النص قراءة دقيقة ، كما يمارس تدريساً للحساسية . إلا أن ذلك لا يستلزم - إلا على نحو محدود جداً - في النظرية الأدبية ، والتاريخ الأدبي . ولكن الحساسية مع ليثر تعنى أيضاً حاسة التراث ، واهتماماً بالثقافة المحلية ، واهتمام المعصوي للربف الإنجليزي القديم . لقد قام بتقد الحياة الأدبية الإنجليزية المتسمة بطابع التجاري ، وطالب بالحاجة الشديدة إلى مبدأ ونظام اجتماعيين ، وإلى «وضوح» ، و «سلامة عقلية» ، و «نظام» . إلا أن هذه المصطلحات تتعلق بشئون الحياة الدنيا على نحو خالص ، كما تتضمن مثاليات في **إتش . لورانس** . وغالباً ما يكون اهتمام ليثر بالنص اهتماماً خادعاً . فهو سرعان ما يهجر السطح اللغوي ، في سبيل التعريف بموطن معينة يقوم المؤلف بتوصيلها . وهذا ، يصبح ناقلاً اجتماعياً وأخلاقياً ، يصير على استمرارية اللغة والأخلاق ، وعلى أخلاقية الشكل

أما ما يسمى بالنقاد «الجنوبيين» ، فهم ينتقون مع ليثر في مكان عام يقع بين إليوت وريتشاردز ، كما يقاسمونه اهتمامه بشؤون المدن ، والتجارة ، وبالحاجة إلى مجتمع صحي ، يستطع - وحده - أن ينح الأدب الجبوي . إن النقاد «الجنوبيين» - وعلى رأسهم : **جون كرو رانسوم** ، و**ألان تيت** ، و**كليث بروكس** ، وآر . في وارن - ينتمون عن إليوت في مذهبهم لمعاطفة . فهم يعرفون بأن لشعر ليس مجرد معاشعالية ، وإنما نوع خاص من المعرفة التي تمثل شيئاً . إن جون كرو رانسوم (ولد سنة ١٨٨٨) ، يجادل - في كتابه «جسم العالم» (١٩٣٨) حول مسألة الشعر ، وهو يقوم بتوصيل حاسة متعقة بحصوصية العالم فالشعر الحقيقي هذه . هو الشعر الميتافيزيقي ، ولإدراك الجديد لـ «شبية» العالم ، والتي يقوم بتوصيلها - أساساً - بحرمته ، ورمزية مادة . إن رانسوم يؤكد على «نسيج» الشعر ، وعلى ما يبدو أنه

تصنيف غير مرتبط بالموضوع ، وهذا ، فهو يسير بقوة نحو خطر انشغال جديد داخل العمل الفني ، أي بين « البناء » و « التيج » . أما الآن ليت (ولد سنة ١٨٩٩) فإنه - مثل رانسوم - مشغول بالدفاع عن الشعر ضد العلم ، فاعلم يمحنا التجريد ، أما الشعر فيمحنا العيب وإذا كان العلم معرفة جريئة ، فإن الشعر معرفة كاملة . إن التجريد يعتدى على نحن . ونحن الحبيد يستق من اتحاد الدهن مع الشعور . أو - بالأحرى - من « التزلز » بين التجريد ، والعبية .

وهناك نقاد آخرون لا يمكن مناقشتهم هنا في شيء من التطويل ، وهم يشتركون - بوجه عام - في هذه النظرة العنصرية الرمزية ، مثل : آر . بي . بلاكمير (ولد سنة ١٩٠٤) ، والذي يعتبر - على أية حال - قارئاً حاداً للشعر ، إلا أنه يبدو - في السنوات الحالية - يزداد تورطاً في شرك خاص من المصطلحات ، والمشاغل المزاوغة . ومثل : فيليو . كيه . ويسهات (ولد سنة ١٩٠٧) لدى يحاول دعم تعاليم مدرسة النقد الجديد ، ومثل . يهور ونيو (ولد سنة ١٩٠٠) ، الذي يعتبر أكثر نقاد الأمريكيين معوية وأخلاقية ، ولكنه لا يزال بقاسمهم دوقهم لعدم ، ومناهجهم في التحصيل .

ولا شك أن مدرسة « النقد الجديد » - التي تبدو في نظراتها الأساسية صحيحة ومشروعة لنظرية شعرية - قد وصلت إلى نقطة الاستهلاك . فالحركة - في بعض مراحبها - لم تعد قادرة على الذهاب إلى ما وراء مجاهها الهند الذي بدأت به رحلتها : فبحال اختيارها من الكتاب الأوروبي ضيق بشكل شاذ . أما النظرة التاريخية فلا تزال قصيرة جداً ، فالتاريخ الأدبي مُهْمَل ، والعلاقات مع اللغويات الحديثة متروكة ، بلا كشف أو زيادة ، على أساس أن دراسة الأسلوب ، واللغة ، والورن ، تبقى في الغالب - كنوع من الهواية . وتبدو الجهليات الأساسية - غالباً - دون أساس فلسفي مؤكد . ومع هذا ، لا تزال الحركة - على نحو لا سهل تقديره - ترفع من مستوى الوعي والامتاع العقلي في النقد الأمريكي . فقد استطاعت أن تطور مناهج بارعة لتحليل الصور والرموز ، وأن تشر بذوق جديد بتعرض مع التراث الروسي . كما استطاعت أن تحذ الشعر بدفاع هام في عالم يسيطر عليه العلم . إلا أنها ليست بقادرة على تجنب خطر التشجير ، والمحاكاة الآلية . ويبدو أن الفرصة لا تزال متاحة أمامها لتغيير .

ولا تزال هناك حركة جدلية داخل حدود الشكلية ، هي مدرسة « شيكاغو الأرسطية » ، التي تحدثت - حديثاً - اهتمام « النقد الجديد » باللمعة الشعرية والرمزية . وهذه المدرسة تؤكد الحكمة ، والتركيب ، والنوع الأدبي . واستطاع أصحابها أن يحرروا أهدافاً عديدة جيدة ضد الذين يتصيدون النقصات ، والرموز ، والمفوض ، والأساطير . إلا أن آر . إس . كريس ، والدن اولسون لم يكونا قادرين على تقديم حلول بحادية إلى ما وراء التصنيف المذهب لأخاط الطل ، وبناء الحكايات ، والأنواع الأدبية . فالعلاف بواق الخارجي للبحث ، يحى تحت عدم حساسية ، أو تمداً براه القيم الحالية . وهكذا ، تظهر ممارسة أكاديمية مسرفة . فقدر عليها أن تدوى على عريشتها كالكومة

أما الاتجاه الخامس في قائمتنا النقدية - والأكثر نشاطاً وحيوية - فهو النقد الأسطوري . ولقد تطور هذا النقد من الأنثروبولوجيا الثقافية ، ومن تصور يونج للاشعور كمستودع جمعي للمخارج العقلية الأصلية ، ومن تصورات الحس الشرى الدائية . لقد كان يبيع نفسه حلاً من تطبيق فلسفته على الأدب ، إلا أن مجموعات كاملة من النقاد في إنجلترا وأمريكا ، ألغوا بهذا الحذر إلى الريح . وحاولوا اكتشاف أساطير الحس الشرى الأصلية التي تكسر حجب الأدب كله الأب المقدس ، التزلز إلى الحجم ، نصحية الإله بالموت ... الخ . وفي إنجلترا ، قامت مود بودكين في كتابها « نماذج عقلية الأصل في الشعر » (١٩٣٤) ، بدراسة - على سبيل المثال - « البحار العتيق » و « الأرض الخراب » ، كقصائد تدل على إعادة بعث النموذج . وفي الولايات المتحدة الأمريكية ، يمكن وصف النقد الأسطوري بأنه أعظم محاولة ناجحة في أن تحل على « النقد الجديد » . وفي صراحة حافة . فإن تلك المحاولة تسمح بمناقشة مادة الموضوع ، والبولكلور ، ونشأت ، والمضمون ، مما كان يتجاهله « النقاد الجدد » . إلا أن أسطار المهبج واضحة : وهي أن الحدود القائمة بين الفن والأسطورة - بل حتى تلك التي بين الفن والدين - ملاعة تماماً .

فالتأمل المهم اللاعقلاني بعزل الشعر كله إلى مجرد موصل لعدد قليل من الأساطير : الميلاد الجديد ، والتطهير . وعقب حل شجرة كل عمل من في ضوء هذه المصطلحات ، يترك المرء وهو يشعر باللاجدوى ، وبالرؤية والوهمية . والكثير من كتابات ولسون قامت - تلك التي تتخلص الحكمة الخفية من شكسبير . وملتون ، وبوب ، ووددرويرث ، بل حتى من بايرون - معرضة لمثل تلك الاعتراضات ومحاول كبار ممارسي هذا الاتجاه ، أن يمزجوا نظرات النقد الأسطوري ، بفهم طبيعة الفن . وهكذا ، فإن فرانسيس فيرجسون في كتابه « فكرة مسرح » (١٩٤٩) يحتمل برأيه الأرسطي الخلاص به ، وكذلك يحفظ فيليب هولبرايت - في كتابه « النافرة المنفردة » (١٩٥٤) - نظرية في دلالات الألفاظ في الشعر . كما أن لودويج فراي ، بدأ بتفسير ممتاز لمبولوجيا بليك الخاصة ، في كتابه « العالم المزيج » (١٩٤٧) . وفي كتابه المسى ب « فشرير النقد » (١٩٥٧) ، يمزج نورثروب النقد الأسطوري بموتيمات من « النقد الجديد » . ويهدف هذا الكتاب ، إلى تحقيق نظرية شمولية عامة للأدب ، ذلك الأدب الذي يرغم أعظم المراجع وأجتها قدراً . أما الرأي المتبع بوظيفة النقد ، والأكثر من ذلك نواصباً ، فهو - على ما يبدو لي - الأفضل

أما الاتجاه السادس والأخير في نقد القرن العشرين - والذي يعتبر بدوره حديثاً وحيوياً - فهو الاتجاه الوجودي . ولقد سيطرت الوجودية على الساحة العقلية في فرنسا وألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، أما الآن فهي تتخلص ببطء . وإذا ما عثرناها على أساس أنها فلسفة اليأس ، و « الخوف والارتعاش » ، وتعرض الإنسان لعالم عدائي ، فإن أساس انتشارها ليس عناية عن النقاش ، إلا أن آراء مارتن هيدجر (ولد سنة ١٨٨٩) في عمله الأساسي ، « الوجود والزمن » - والذي يرجع إلى سنة ١٩٢٤ - مع الأفكار الوجودية ، فكانت مألوفة في ألمانيا ، ضد

ولقد بدأت أفكار من النقد الوجودي تسيل إلى الكتابات النقدية الأمريكية . قراءات جيفري هارتمان الماهرة في وردرويرث ، وهوبكنز وغاليري ، وريكه ، تتجمع في مفهوم الشعر ، باعتباره مهم للوجود في لحظة الفورية . كما أن جيه . هيليس ميلر ، قام بتطبيق منهج يويه على دراسة الزمن والفراغ في روايات ديكنز (١٩٥٩) .

ولكن ، مع أني أتعاطف مع كثير من آراء النقد الأسطوري ، والنقد الوجودي ، عن الروح الإنسانية وحدها ، ويثير إعجابي بعض النقاد الجدد في هاتين المدرستين إلا أنني لا أعتقد أنه لا النقد الأسطوري ، ولا النقد الوجودي ، يقادر على تقديم حل لمشكلات النظرية الأدبية . فتح النقد الأسطوري ، والنقد الوجودي ، تعود مرة أخرى إلى مسألة مطابقة الفن مع الفلسفة ، أو الفن مع الحقيقة . فالعمل الفني - ككانن جبال - يتمكك ، أو يعضى عنه ، في سبيل دراسة مواقف الشعراء ، ومشاعرهم ، ومفاهيمهم ، وفلسفاتهم . فالشاعر وعملية الخلق يصبحان - بدلاً من العمل الفني - مركز الاهتمام . ولا يزال يفرض أن الجبال الشكلى ، والعصوية والرمزية ، كما هي معتقة في التراث الجبالى الألفانى العظيم ، ابتداء من كانت إلى هيجل - والتي أعيد توضيحها وتبريرها في الرمزية الفرنسية ، وعند دي سانتير وكروتشه - لها سيطرة أقوى على طبيعة الشعر والفن . وى أماننا تلك ، نجدها في حاجة إلى معاونة أكبر من اللغويين والأسلوبيين ، وإلى تحليل واضح لطبقات العمل الشعري ، كى تصبح نظرية أدبية متأسكة ، جديرة بإحداث تطوير أبعد وتنقية أكثر ، ولكنها تحتاج - بصحوة - إلى إعادة تصحيح جذرى .

هذا المسح السريع لاتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين ، يشبه - بالضرورة ، وإلى حد ما - رحلة من رحلات شركة كوك السباحية ، أو من الممكن تشبيه برحلة في طائرة ، لا يظهر أثناءها إلا المعالم الرئيسية في الأرض ، أما اختيار الأسماء ، فهو - غالباً - عشوائى . ولا نستطيع أن أدافع عن ذلك ، إلا بأن مواطن الضعف في هذا المسح ، ترجع إلى إشعاره الشديد ، وإلى جدته بحق . ولست على علم بأية محاولة - مها كانت مختصرة - قد قامت بمسح الفرض الحال على المستوى العالمى . إلا أننا اليوم نجدها - في حاجة أكثر مما قبل - إلى إلقاء نظرة عالمية على النقد .

● هوامش

(١) نشرت هذه المقالة لأول مرة في : Yale Review, 51 (1961), 102-118

ولها ، هي مسح للنقد في المرددة الأولى من هذا القرن

للصغر

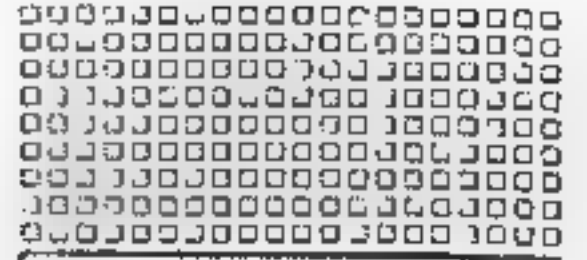
Wellek René Trends of Twentieth-Century Criticism, Concepts of Criticism - ed. with introduction Stephen G. Nichols, Jr. New Haven & London: Yale University Press, 1963. pp. 344-364.

(الترجم)

براكير المشرينات ، عندما كان كيركجارد مشهوراً . ورأى هيدجر في الوجودية ، هو نوع من الإنسانية الجديدة ، لكنه يختلف اختلافاً عميقاً عن المدرسة الفرنسية الموعظة بعيداً في التشاؤم . بمفهومها السائد عن «العبث» . ويُعزى تأثير هيدجر على النقد الأدبى ، إلى معجمه اللغوى ، واشغاله بمفهوم الزمن ، أكثر مما يُعزى إلى تفسيره الشخصى الشاذ لقصائد هولدرلين ، وريكه . ولقد كانت الوجودية في ألمانيا نوعاً - في النقد الأدبى - الالتفات إلى النص ، وإلى موضوع الأدب : أى أطراح علم النفس ، والسيرة الذاتية ، وعلم الاجتماع ، والتاريخ العقلى الذى كان يهتم به البحث الأدبى الألفانى بشكل يكاد يكون شاملاً . لثلاً ، ماكس كورميل (١٩٠٢ - ١٩٤٤) - في قراءاته العديدة الثابتة للفصائد - درس الشعر كمعرفة شخصية ، كما أن إميل ستايجر (ولد سنة ١٩٠٨) ، صرّ الزمن كشكل من الخيال الشعري ، وابتكر خطة للبحوث الشعرية ، تصطف فيها الأنواع - أو بالأحرى الوسائل الشعرية الثنائية ، والملمحية والتراجيدية - مع الأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن . فالشعر الثنائى متعلق بالحاضر ، والملمحى بالماضى ، والدرامى - وهذا شئ غريب جداً - بالمستقبل .

ويعتبر جاك بول سارتر في فرنسا ، المفسر الرئيس للوجودية ، مع أن معظمنا يتذكره كمُدافع عن الفن الملتزم بمسئوليته الاجتماعية . إلا أن كتاب سارتر «ما الأدب؟» (١٩٤٨) ، دراسة عاطفية لمفهوم متافيزيقى للفن . وفيه اعتراف بحق الشعر الخالص في الوجود - فالغاية النهائية للفن ، لا تختلف كثيراً عن تعليمية شيلر الجبالية - إعادة الحياة إلى العالم من طريق جعلنا نراه لا كما هو عليه ، ولكن كما لو أن مصدره في الحرية الإنسانية . ولا يزال الخيال هل شك عند سارتر ، فهو يخلق عابداً طلاباً من التشويه ، والللاواقع ، والإيهام .. حالاً ، يتأثر بدداً عند أول اتصال له بعيشة الوجود الفعلى ورؤيه

إن النقد الوجودى الأصيل ، قد تطور - بالأحرى - بمزج من سارتر ، مع أنه يمتزج - في الغالب - بركاثر مشتقة من الرمزية ، والسبريانية ، والتموية Thomism . وكتاب هارمبل ريموند «عن سيرالية بودلير» (١٩٣٥) يعتبر المسح الرئيس لمفهوم النقد الذى يهدف إلى تحليل العمل الفنى بدرجة أقل مما يهدف إلى اكتشاف «وحى» خاص ، واكتشاف أحاسيس الشعراء الوجودية . وى هذا الكتاب ، نتج ريموند أسطورة الشعر الحديث إلى مصدرها في بودلير . ولقد عاد ألبرت جيون (١٩٠١ - ١٩٥٧) في كتابه «الروح الرومسية والحلم» ، إلى عالم الأحلام عند الرومسيين الألمان ، كما عاد في كتاباته الأخيرة إلى رؤى بركه ، وإلى نيرفان ، ولوتريامون ، وهنا نجد أن ثقته بالنصويته الكاثوليكية يرداد . وفي كتاب «دراسات عن الزمن الإنسانى» (١ٹ٥٠) نجد صاحبه جورج يوليه يحلل مفاهيم الزمن والمشاعر عند الكتاب الفرنسيين ، ابتداء من مونتاني إلى بروسست ، بأصالة باهرة . وعلى بُعد ما ، يصف موريس بلانشو - الذى يهتم اهتماماً عملياً بمواطن الصعف في اللغة - وهو قادر على إثارة قصايا مثل قصبة «ما إذا كان لأدب ممكناً» ، كما يتأمل في العزلة الضرورية ، و«فراغ الموت» ، مستخدماً في صوصه ملامحه ، وكافكا ، وريكه ، وهولدرلين



ندوة العدد



مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر

إعداد: ☐
أحمد بدوي ☐

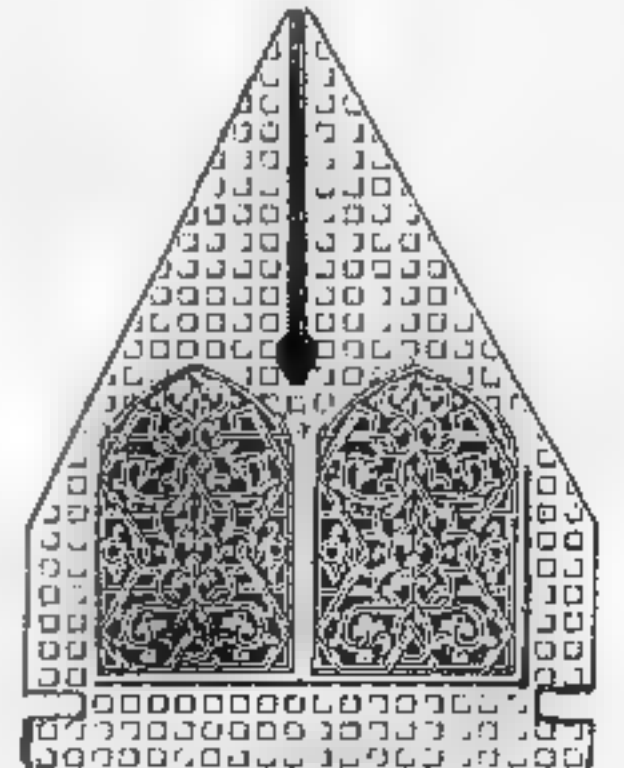
أتصور أن يكون النقد إنشاء فكرياً أو إبداعاً فكرياً ☐

شكري عباد

هناك مشكلة أساسية في ثقافتنا تكاد تصل إلى حد المرض .
وأحد أعراضه الأساسية هو افتقاد ثقافتنا القدرة على التراكم
بدر الديب ☐

إذا كان النقد يكون الواقع الأدبي فهو بالضرورة يتأثر
بالمشكلات المطروحة في الواقع الاجتماعي
عبد المحسن بدر ☐

إن كثيراً من المسلمات التي صيغت في بدايات القرن لم يطرأ عليها
تغيير جليل حتى الآن .
ص. د. حبيب ☐



مشكلة المنهج

في النقد العربي المعاصر

اشترك في الندوة :

شكري عباد
عبد الحميد طه بدر
بلال الديب
صبرى حاتم
عز الدين اسماعيل
جابر عصفور

عز الدين اسماعيل :

استأنفا للندوة السابقة التي نشرت في الجزء الأول من نقد المجلة الخاص بمنهج النقد الأدبي ، نحاول في هذه الندوة أن نحدد مجال المناقشة فيما يتصل بعدد من القضايا التي لم يتطرق إليها النقاش في الندوة السابقة وربما كانت القضية الأولى التي تفتح الباب للمناقشة تتعلق بمشكلات الممارسة النقدية الراهنة ، وما يستطيع النقد أن يقوم به في الوقت الراهن ، والدور الذي حققه حتى الآن ، والدور الذي يمكن أن يحققه في المستقبل ، سواء أكانت هذه الممارسة منظورا إليها على مستوى حفل النقد بصفة عامة ، أو من خلال مذاهب أو اتجاهات نقدية معينة ، أو كانت هذه الممارسات ذات طابع فردي شخصي ، بممارسة كل ناقد بطريقة الخاصة ، ويبدل عطاءه في هذا الإطار . ولتحديد ندوة المناقشة نطلق من الدور الذي ينبغي أن يكون للنقد الأدبي في وقتنا الراهن ، ونطلب من الدكتور شكري عباد أن يستهل الحديث ..

شكري عباد

الواقع أن التفكير في الدور الذي ينبغي أن يكون تلعبه الأدبي في وقتنا الراهن يشير على الفور قضية ارتباط النقد بالأدب ، وإن كان يمكن أيضا أن يطرح قضايا أخرى . مثلا دور النقد في الحفاظ على التراث . وإن كانت كلمة تراث بدورها كلمة كبيرة تختلف حولها الآراء . وأنا أنظر للمسألة الأولى ، مسألة ارتباط النقد بالإبداع أو دوره في عملية الإبداع ، على أنها المسألة الجوهرية . إنها في رأيي أكثر أهمية من أن يرى النقد حارسا على التراث ، وخاصة إذا نظرنا إلى النقد من جانبه الأكاديمي .. ودور النقد في عملية الإبداع هو الأهم ، لأن مشكلة الإبداع هي مشكلتنا الحاصرية الكبرى . كيف ندفع حياة وليس أدبا محسب .. حياة لها عطلها للقادر على أن يتعامل مع عالم اليوم ، وأن يجد فيه أمسا . يد وصف مشكلة النقد هذا الوضع سيدونا على

الفرد أنها متصلة أولا بالأدب الإبداعي ، ولكنها متصلة أيضا بحرف حصارى يشمل كل شيء تقريبا .. وسيدوا أيضا بالنسبة للمسألة الفرعية التي أشرت إليها ، والتي يمكن العودة إليها بتفصيل أكبر ، وهي صلة النقد بالأكاديمية وصلة النقد بالتراث . وإذا كانت مهمة النقد وثيقة الصلة بالإبداع ، فمعنى ذلك أن النقد لا يشار فقط الأعمال التي نصير ، وإنما يصح أن يكون وجهها من وجوه فلسفة فنية مرتبطة برؤى متكاملة للحياة ويمكننا أن نطلق عليه النقد الإبداعي في هذه الحالة

ويسمى هنا ألا نخلط بين كلمة إبداعية وبين النقد الداني أو الانطباعي . والواقع أنني أنصوّر أن يكون النقد إبداعا فكريا أو إبداعا فكريا يحاول أن يتوهم في الأعمال الأدبية العملية التي نتحقق فيها يمكن أن يعتبر بنورا لإبداع كبير ، ولشخصية أدبية وحاصرية هذه الأمة ، ونحاول أيضا أن نلبي شيء من المعاصرة ، واحتمالات التطور التي يمكن أن تسجد إليها هذا الإبداع . هذا باختصار ما أتصوره في هذه القضية

عز الدين اسماعيل

مهم من هذا أن وظيفة النقد في هذه المرحلة لابد أن تكون على ربط في الأعمال الإبداعية المطروحة على القارئ والنقد يعود دورا كبيرا فقط ، ولكنه مطالب بأن يتجاوز هذه المرحلة إلى مرحلة يرى فيها إلى أي مدى يمكن أن يسلك هذا النتاج الإبداعي في إطار حصارى متكامل . وإلى أي مدى يعبر عن موقف حصارى أو رؤية متكاملة للحياة والوجود ، فإذا لم يكن العمل يعبر عن هذه الرؤية ، تصبح وظيفة النقد في هذه الحالة توجيه الإبداع بطريقة غير مباشرة إلى كبحه كونه معبرا عن مثل هذه الرؤية الشاملة ، بمعنى فتح الطرق أمام هذه الرؤية كي تصل إلى نوع من التوافق والتآلف في إطار حصارى متكامل . ما رأي الدكتور شكري ؟

شكري عياد

عز الدين اسماعيل

الأساس هنا أنها قناتان متوازيان في مجرى وسط كما نقول ولكن المسألة أن الناقد يعمل في حقل الأدب ، بمعنى أنه يعمل في حقل الأحرار المدعى

شكري عياد

الجميع في عمله المباشر ولم يترك عمله في الصحافة هذا في حقل الحياة كلها . بمعنى أنه يجب ألا يكون بعيدا عن السياسة أو الفلسفة . وألا يكون بعيدا على وجه الخصوص عن دراسة التاريخ المعاصر

عز الدين اسماعيل :

ولكن هذا شأن المدعى أيضا ، فكلاهما مطالب بهذه المطالب ، ولكن مشكلة الناقد أنه مرتبط بالضرورة بحكم مادة موضوعه بالإبداع الأدبي . أريد أن أقول إنه لا يمكن تصور نشاط نقدي في إطار حصاري لا يعرف بغير كاف نوع الإبداع الأدبي الذي هو موضوع النقد

شكري عياد

أنا أتصور أن النقد يمكن أن يكون متقدما جدا عن الإبداع ، ويمكن أن يكون الإبداع متقدما جدا عن النقد نتيجة للاستقلالية التي أشرنا إليها ، وإمكانية أن يجد كل منهما من الآخر

صبري حافظ

في تصوري أن الدكتور شكري يركز أساسا على مسألة الحوار ، فالنقد ليس متابعة للعمل الفني أو تعليقا عليه ، وإنما هو حوار حقيقي بين الناقد باعتبار أن لديه رؤية فكرية وفلسفية وحصارية شاملة وبين العمل الأدبي . ثم يأتي الحوار بعد ذلك مع المكاتب في الدرجة الثانية وأن تصور أن هذه وظيفة واحدة من وظائف النقد ، أعني إقامة الحوار الخلاق مع الأعمال الإبداعية ، ومتابعتها وتقييمها إلى آخر هذه السلسلة . فهناك وظيفة أخرى أساسية ومتقدمة إلى حد ما في النقد الترمي . وأود أن أطرح مناقشتها في هذه الندوة ، وهي إعادة تقييم المسلمات الأدبية السائدة في فترة معينة ، بحيث نوافر لكل فترة من تاريخنا الأدبي عملية بناء لا نركز على ما هو قائم فقط ولكنها تتضمن أيضا إعادة تقييم وتغيير لقيم القيم الأدبية السائدة في لحظة تاريخية معينة ، وهنا لا يبقى النقد في حالة جمود . وأن تصور أن كثيرا من المسلمات التي صيغت في بدايات القرن لم يطرأ عليها تغير جذري حتى الآن . هناك وظيفة أخرى وهي إرساء القيمة الأدبية ، بمعنى أن النقد يخلق المعايير الأدبية التي تساعد القارئ على التدقيق والحكم ومرر الأعمال الحيدة من الرديئة ، ومن ثم تساهم في تقدم أو تطور الحركة الفكرية والحصارية والأدبية للأمة ككل . ومن روافد عملية إرساء القيم أن يخلق النقد تيارا من الأفكار والرؤى الجديدة ، بإقامة حوار مع الثقافات الأخرى . حوار لا يقتصر على التراث الثقافي كما قال الدكتور شكري . ولكنه يمتد إلى الثقافات الإنسانية ، والاتجاهات النقدية المختلفة ،

أريد في الحقيقة أن أعمل على الكسبة بسرعة لزملائي ، ولكن ربما كانت هذه النقطة تتطلب إضافة صغيرة من حقوقي . أن يصبح الناقد موحها أو معلما يقول للمبدعين اتجهوا هذا الاتجاه وعليكم أن تكتبوا فيه . هداشيء لم يحط في بالي على الإطلاق ، لأنني لا أتصور أن هذا من طبيعة النقد ، إنما الذي في ذهني هو أن النقد نشاط فكري له استقلاليته ، ولأن له هذه الصفة فهو غير متوقف على الأعمال الإبداعية التي تتحقق فعلا . وعندما يتناول النقد أعمالا إبداعية متحققة فعلا فإنه يتناولها باعتبارها نكبة ، أو مبررا لإعطاء وجهة نظره المستقلة ، التي ليست توجيهية ولا حكمية ، وإنما محاولة نشيد نظرة فنية تكون حرة من نظره إلى الحياة ، وتسم بالاستقلالية عن الأعمال الإبداعية المتحققة بالفعل ودون أن يوجهها

عز الدين اسماعيل

فكره التوجيه والتقييم غير واردة على أي الأحوال ، وإنما كان الهدف من السؤال هو الوظيفة الفعلية لدور الناقد بالنسبة للمبدع ، بمعنى كيف تتحقق الوظيفة بالنسبة للمبدع وعلى أي نحو ؟

شكري عياد

أرى أن الناقد يساعد المبدع على تصور أفضل لمشكلاته الإبداعية . وعندما أقول إن الناقد يساعد المبدع أقف هنا قليلا لأن الناقد ينبغي أن يكون مبدعا ، أو ذلك أفضل في تصوري ، وبخاصة في فترات الانتقال والتغير ، وفي مثل هذه الفترات نجد أجود النقد هو ما يقوم به مبدعون . وفي بعض الوقت لابد أيضا من إضافة أن الخطر الأساسي هنا ليس في أن يكون شخص المبدع هو شخص الناقد ، ولكن عندما يقوم إنسان واحد بالدورين معا فإنه يجب عليه في هذه الحالة أن يتبين جيدا أنه في حالة الإبداع يقوم بوظيفة مختلفة عن تلك التي يقوم بها هو نفسه باعتباره ناقدا ومنظرا . أنا لا يقلص النقد الوظيفتين في شخص واحد ، وإن كنت أحس أن إحداهما يمكن أن ترفض الأخرى ، ولكن لهذا الاجتماع أيضا مخاطره ، وهو أنك ربما وجدت ناقدا يمكن أن يكون عضوا في مبدع . ومبدعا يمكن أن يكون عضوا في إبداعه ، ولكنك تجد في نقده مبدعا وفي إبداعه ناقدا ، فيسند عملية الإبداع والنقد معا . اجتماع الوظيفتين في شخص واحد ليس مهما ، وإنما المهم هو استقلال كل من العملين بحيث يكون لكل منهما دور في بناء حصاري عام

ليس هناك إذن عملية توجيه . فالناقد إذا قام بوظيفة المبدع فإنه لا يصح لتوجيهات نفسه باعتباره ناقدا ، فكيف يلزم غيره ؟ وإذا كان نشاط الفرد الواحد - وهو يبدع - مستعلا ومبدا - على الأقل في الظواهر والممارسة المعية - عن نشاطه وهو ناقد ، فكيف نتصور أن يكون الناقد موحها ومسيطر على مبدع غيره

والتحارب الإبداعية على اختلاف ألوانها . وهذا التيار الجديد يساعد بدوره على التحريب والمغامرة وفتح آفاق جديدة قد يتطرق إليها الإبداع ، وربما يتقدم على النقد أو يتأخر . هذه قضية أود أيضا أن مناقشها في هذه الدعوة . وهناك أيضا نقطة أخرى في هذا المجال وهي وظيفة النقد في عملية تأصيل الفكر العبدى في مرحلة معينة . أعتقد أن ماوشة هذه الوظائف أمر جدير بالاعتبار . ماذا تحقق منها ؟ وماذا لم نحقق ؟ وما المشكلات التي يواجه كل وظيفة من هذه الوظائف ؟

عبد المحسن هادي

الحقيقة أني لا أريد أن أبسط الأمور ، ولكني سأحاول أن أُلخِص إلى بعض التبسيط ، وإذا بدا هذا التبسيط ملبوساً فأرجو ألا تلوموني .
فهذا في الحقيقة هو تحديد إطار المشكلة بشكل أوضح . لقد تناول الدكتور شكرى عياد عدداً من المشاكل على درجة كبيرة من الخطورة والأهمية ، ولكنها تتعلق بدور النقد بصورة عامة ، وأنا أريد أن أصكّل طرف الخيط فأخبره لنصل إلى حدود مشكلة المصحح في النقد العربي المعاصر . وأنا أقصّر أن لدينا اتفاقاً على مجموعة من المسلمات إن الأدب والفكر نشاط إنساني يقع في زمان معين وفي مكان معين ، وهذا السند يقوّم به شخص لتحقيق غاية معينة في هذا المجتمع ، وهذا يؤدي إلى أن الفكر الإنساني لا يتحرك أصلاً في فراغ في أي مجال من المجالات المعرفية على وجه العموم ، وإنما يتحرك في مواجهة مشكلات ومع
أجل حلها ، أو تعبير آخر ، إن واقعاً أدبياً معيناً في مجتمع معين يواجه مشكلات تنسج حركة المجتمع المستمرة . فإذا كان النقد يكون الواقع الأدبي ، فهو بالضرورة يتأثر بالمشاكل المطروحة في هذا الواقع الاجتماعي المعين . وكل إطار يتبع طبيعته النوعية في محاولة حل هذه المشاكل ، والأدب نشاط نوعي خاص ومحدد ، وله مشاكله . ودور النقد أن يتعامل مع النصوص الأدبية . فإذا صححت بعض هذه المسلمات أو أعياها ، فإن مجموعة من المواقف تقرب عليها ، سواء في النظرة إلى مشكلة المصحح في النقد الأدبي المعاصر ، أو إلى دور النقد . فإذا سلمنا بأن هناك واقعاً خاصاً يتحرك في حركة جدلية معينة في هذا المجتمع ، وأن النص الأدبي نوع من الحدوث مع الواقع ، وأن النقد نوع من الحدوث مع النص الأدبي ، نتيجة لهذا كله ينبغي أن يتبع مصحح النقد أساليب حل مشكلات الظاهرة الأدبية في وضع اجتماعي معين . وهذا هو ما نعني بمصطلحنا أن نرصد ما بالنسبة لحركة النقد العربي المعاصر . وهذه الظواهر ليست خاصة بالنقد وحده ، ولكنها يمكن أن تكون كما تصل إلى الأستاذ الدكتور شكرى عياد بالإشارة . وأنا أقصر أن المصحح النقدي ظهر في أوروبا إنما ظهر أصلاً لحل مشاكل واقع اجتماعي معين ، عني أن هناك واقعاً أدبياً معيناً ، لا بد لنا أن نتعامل معه . وهذا المصحح النقدي منه يختلف بالانعكاس عن مصحح العلوم الطبيعية .. فالظواهر الطبيعية ثابتة ومحددة ، ويمكن إعادة التجربة عليها ، أما الظواهر الثقافية والأدبية .. وهي نتاج العلوم الإنسانية .. فهي متحركة وتطور جدلية مستمرة . والناقد الأوروبي يستمد منهجه وأدوات هذا المصحح من خلال رؤية للحياة شكلها مرحلة حصارية يعيشها مجتمعه ، ومن ثم يحل مشكلة النص الأدبي في ضوء هذه الرؤية .. والسؤال الأول هنا ، هل المصحح الذي

شبهه الناقد العربي معضل عن مشكلات واقع الأدبي ، و بعد حرق
 من مشكلات الواقع الأدبي والمحصارى المتخصصة ، و بعد حرق
 كان هذا المصحح جزءا من واقع أدبي معين فحجب بتمسك عرصه على واقع
 أدبي آخر - كالأدب العربي - له مشكلاته ، و بعد المصحح ، و بعد
 بواقع أدبي معين ، و برؤية معينة للعالم ، و تمتثل جميع هذه
 يصبح عرصه على الواقع الأدبي العربي صلب ، و كما كان ، و بعد حرق
 والإجراء شيء آخر ، وأنه يمكن أن يستفيد من الإجراء ، و بعد حرق
 المصحح ، و بعد حلال ذلك بكتشف منهج خاص ، و بعد حرق
 الإحاطة عن سائر آخر هل الإجراء جزء من شيء ، و بعد حرق
 ع ، و ما ألاحظه أن هناك صدد من المنهاج حذف عرصه ، و بعد حرق
 يظهر بوصف شديد في الفترة على حياها لأن ، و بعد حرق
 مجتمع استهلاك لا يستهلك ما ينتجه ، و بعد حرق ، و بعد حرق
 وفي نفس الوقت إذا كان العرب ينتج تكنولوجيا متقدمة فإنها
 على هذا بالصورة أن يعكس التقدم التكنولوجي على مجال
 السياسي والاقتصادي وحتى الأدبي ، وفي هذه الحالة يفهم العالم العربي
 موقعها بالغ المخرج ، فالصورة العربية التي ألاحظها الآن هي أن كل ناقد
 يقف عند المدرسة التي درسها وقت أن كان في البعثة مثلا ، ولا يستطيع
 بعد ذلك أن يتعامل مع بقية المناهج ، ليصروا الأكثر حداثة هي
 يتوقف الناقد وتكون لديه رؤية للعالم ، فيحكم في وعي على تراثه ،
 ويحصي في نفس الوقت - ويوعى أيضا ، وانطلاقا من أرض ثنية -
 تلك المناهج ، وأن يختار ما يحده أفضل وأكثر ملاءمة لحل مشكلات
 الواقع الأدبي والعمدي كخطوه نحو حل مشكلات المصحح بشكل عام
 هذا التصوري وأرجو أن تتأمل هذه الظاهرة قليلا

عز الدين اسماعيل

إن هذا العرج يصعب أمام مسئولية كبيرة . ولكن قبل أن نسعد
لتحمل هذه المسئولية ، لابد أن نرى من السلطات الأولى وهي هل
يكسب أى منافع من المأهج لأوروبية - عندما يصبح معها يلعب
الحقيق - طابعا محليا شأ نتيجة ظهوره استجابة لمتطلبات واقع أدبي
بعينه في سنة بعينها ؟ أم أنه في اللحظة التي أصبح فيها معها خرج عن
حدود محله . وعلى أنه صالح للتطبيق على أدب بعينه في بيئته بعينه
دوره بعينه ، وأصبح أداة صالحة للاستخدام والتعامل مع أدب
أى عصر لئلا أن نغيب من الشهرة ؟ لأنه مادام هذا هو المقصد
وسلما بذلك هذا كتاب رسالة المصحح بعينه
حدود للتمارة الشخصية ، والتحررة الشخصية إلى مستوى ما
يجاوز فيه كل الخصوصيات لكي يصبح قابلا للاستخدام على مستوى
الإيمان العام لكل أدب في التاريخ المأمى والخاص والمفتل .
ونصبح المسألة المطروحة في حقته الأمر متعلقه بعدد النسخة والمطبعة
الأحيرة التي لابد أن تنبع بالنسبة إلى هذا المصحح الذي نراه أصبح
هذه المأهج في التعامل مع واقع الأدب وهذا لأحيرة نفسه
معصلة . لأننى لابد في البداية أن أحرب هذه المأهج لأرى هل هو
هو أصلاح من الآخر أم أنها تساوى من حيث القيمة . فيقول الأستاذ
يد في هذا ؟

لحقيقة أن الأسئلة والرؤى المطروحة تلقى صدى شديدا على الإجابة .
نقد أثير الدكتور شكرى عياد مسألة تتعلق بقضية الوعي النقدي بصمة
عامة ، وتتطلب نوعا من الربط بما طرحه الدكتور عبد المحسن ، وهو
لا يرتبط المحرل عند كلنا معونه . وأنا هنا أتناول هذه القضية ليس
باعتبارى متخصصا ، بل كفارسى . وكاتب يتناول القضايا اليومية
وأعتقد أنه ربما تكون هناك فائدة من هذا المطلق الذى قد يوصلنا ليس
إلى مبرج ، ولكن إلى بعض الخطوات على الطريق . أما القضايا
الأخرى المرتبطة باختيار المصباح الملائم لطروضا ، وارتباط المصباح بالقطعة
وما شابهها ، يمكنها لا يمكن طرحها للمناقشة المعالجة ، وإنما تحتاج إلى
دراسات متأنية ومعمقة ، يلتزم فيها كل دارس براوية معينة . وأنا
أعتقد أن هناك مشكلة أساسية في ثقافتنا تكاد تفصل إلى حد الرص ،
وأحد أعراض هذا الرص الأساسية هو انقضاء ثقافتنا القدرة على
تراكيم .. والخل في نظرى أن بعد النقاد حلا إجرائيا على نحو ما ،
وليس بالضرورة أن يكون الحل مكررا وحذريا لخلق درجة من التراكيم
التي نحتاجها . وهذا ما يجب أن يكون أحد الواجبات الأساسية لمحنة
متخصصي مثل «رسول» أحداث هذا التراكيم الذى أعتقد صوابه
وأعتقد أن مجرد إشغال الرأى العام بالأدب ، واستعمال هذا
الاشغال ، بصرف النظر عن المدارس والمناهج المختلفة ، تمثل دورا
آخر أساسيا يجب أن يتولى به النقد ، وهو ما حاوله نقاد كثيرين ولم يفلحوا
لأدب المعاصر . وقد أثبتت هذه النقطة في ندوة العدد الثاني . وتبقى
الحاسرون على أن المحاولات التى بدلت لم يكتب لها النجاح . وتطلبت
بدون ذرية ، مثل محاولات الدكتور مندور ، وحتى طه حسين . وهناك
أيضا محاولات زكى مبارك في كتابه عن الشريف الرضى ، وفي رأيه أنه
من كتب النقد المعاصرة . وأهمية هذه المحاولات في نظرى ليس في أنها
طرحت مناهج ، ولكن لأنها أثارت هذا الاهتمام وجعلت هناك قدرا
من التلاحم الفكرى الذى يمكن أن ينتج عنه شيء في مجال الثقافة .
وفي رأى أن الأسئلة التى تتعلق بتعريف وظائف النقد ، أو علاقة المنهج
بالإجراء في نظرية المعرفة وغيرها من الأسئلة - يمكن التوصل إلى
إجابات جاهرة لها موجودة في أى دائرة معارف . أما ما يتعلق بتطبيق
منهج معين ، وفى المناهج يكون ، وهذه المسألة قد قلت عنها بدورها
وأن أقترح هنا أن نصبح عمله «فصول» مساحة أكبر للمناقشة النقدية
الحرية . بعض لظهر عن قيمة الأعمال التى تتناولها المناهج . وبذلك
تفتح الطريق أمام أشياء كثيرة . صديقات تفسير وتحليل ورصد ودعوة إلى
مناهج جديدة ... الخ . والمهم هنا أن يوجد هناك كله ، ويخرج على
المساحة بحيث يفتح قدرا من الاهتمام المشترك . وأعتقد أنى لم أخرج في
هذا عما أمده الدكتور عبد المحسن

عبد المحسن بدر

«دمعسى» ، أراك أصبحت جدير المشكلة ، وفى تعليق على مشكلة
عدم الاستمرارية والتراكيم ، فهى في رأى أدق وأخطر المشكلات
والحقيقة أن كل ملحد منها صعب أو كبير لا يحاول أن يتجاوز جهود من
سبقه من الباحثين فحسب ، بل إنه يسقط هذه الجهود كلية باعتبار أن

الحلول التى يطرحها الواقع ومساهمات منفى هذا الواقع ، هي أصلا
ظل للثقافة الأجنبية ، فيحاول أن يأتى هو الآخر بحلول حاحية أكثر
جداعة . وحتى عند مجلة «فصول» الذى أشار إليه الأستاذ الديب بشير
أكثر من مشكلة ترتبط بتطور القضية التى تحدث عنها هو نفسه . فعدد
كثير جدا من الباحثين ، مدفوعين بتصحيح الداد ، يرفضون كل ما قيل
عربيا . والرفض حق بالطبع ، وإنما لابد من بيان إسيات والإيجابيات
قبل الرفض للبطل . أما المشكلة الثابتة التى تثيرها مجلة «فصول» منذ
صدورها هى أن العدد الأول قد تناول مشكلات لثرت ، ودار
بطيعة الحال حول الثقافة العربية ، وأما العدد الثانى فقد دار أحبه
بطرما حول اتجاهات النقد الأدبى في أمريكا ولكن أين نحن من هذا
كله . كأننا لنا ماضى وليس لنا حاضر ، وبالنسبة لى مستقبل ،
وكان مسبقا لابد أن يستمد من المناهج الأوروبية الحديثة . وهذا يعنى
أنه ليس هناك تواصل أو تراكيم ، فكل من يجزى ، بدأ بداية جديدة
تماما . وأنا أقول هذا بأمانة . إن مجلة «فصول» حاولت تقييم الواقع
الأدبى العربى المعاصر ، وأنها فشلت في ذلك إلى درجة كبيرة

بدر الديب

أعتقد أن محاولة تقييم الواقع الأدبى للمعاصر مهمة صعبة فعلا ،
ونحتاج أن يشأ صاحب وعى نقدى كما يقول الدكتور شكرى فيحاول
حل هذه المشكلة . والخليفة أن أكثر نواصيا من هذا ، فلا أريد أن
أصل إلى مدرسة أو منهج ، ولكن أريد أن أخلق شيئا فقط . متابعة
جزئية للأعمال التى تصدر ، وهذه قضية ليست بسيطة ، بل بها في
حكم المعجزات ، ولم نستطع تحقيقها خلال خمسة وعشرين عاما
للماضية . نحن نقول إننا نعاني أزمة نقد ، وأن أحدا لا يهتم بإنتاج
الأدباء ، وأنا أعتقد أن كل هذه القضايا لا تحل إلا بالممارسة الحرة
أما إذا نشأت حلول القضايا نتيجة هجرية خاصة فنحن جميعا نرحب
وسعد بها . ولكن ما يمكن أن نمشط ونسمى لتحقيقه هو أن نحقق لها
المحو أو المناخ الملائم

عز الدين اسماعيل

يدو أنكم متفقون في هذا على عنصر أساسى وهو أن مهمة نقد
الآن بالنسبة إلينا هي الانجاء بصمة خاصة إلى متابعة النشاط الإبدعى ،
وهي المهمة التى أشار إليها الدكتور شكرى بتحا ل ، باعتبارها ليست
المهمة الوحيدة والأساسية ، ولكنها مهمة مرحلية بالنسبة للنقاد المبدع
الذى لابد أن يتجاوز هذا الدور إلى ما هو إضافة لنحاة المكرمة بصمة
عامة من خلال النقد

مصرى حافظ

أرى اختلافا كبيرا بين ما يفعله الأستاذ بدر وما طرحه الدكتور عبد
المحسن . فالأستاذ بدر يتصور أن هناك مناهج نقدية نقيه تأتي من
أوروبا ، وتطلق في مصر . والحقيقة أن الناقد يتقل فهمه لهذا المنهج من
خلال ثقافته الخاصة ، ومن خلال رؤيته الخاصة . إذن ليس لدينا
منهج بربوى ، وإنما عندنا فهم مصرى للبيوية وغيرها من المناهج
الحديثة ، بمعنى أن المهم المصرى لا يأتي من فراع ، وإنما يأتي من

عبد المحسن بدر

هناك أكثر من تعليق ، يجب أن نأخذ حذره من قبل محاور
المشكلة ، أو نجد الكلام من أوله إلى آخره ، ولا ، فمن رخص
أي مسجع هدى كلام لم نطريبال أحد ، وقد نكلام بصريح هو هذه
حرك الناقد العربي من موقع ثالث متنوع العنصر بوعي ، في
الوقوف موقفا عدليا من كل المناهج مطروحة ، وأن نختار نفسه ، وهذا
لأننا أن مناخ له حرية الاختيار ، ثانيا ، فإننا نختار بعمومه المنهج ، و
خصوصيته ، لم يخل أحد على الإطلاق ، يتفق مع القول بأنه ما من
منهج إلا وفيه جانب خاص باعتباره كان حلا لمشاكل واقع معين ،
ولكنه يتجاوز ذلك أيضا ليصبح منهجا عاما يعنى من المعاني وكل ما
يريد أن يؤتده هنا هو أن جانب الخصوصية هم حد في هذا المنهج ،
لأنه نقطة البدء ، وهذا ما يجعلنا نأمر ظهور منهج معينة في أوقات
معينة ، إلا إذا اعتبرنا - وهذا اعتبار يحتاج إلى مناقشة ، وقد أثره منذ
النداية - أن كل منهج نقطة متقدمة عن الآخر ، وإذا ما اعتبرنا أن كل
منهج نقطة متقدمة حصاريا عن المنهج الآخر ، في على في هذه الحالة لا
أن أحد آخر المناهج ، أما إذا لم نعتبر ذلك ، فإن جانب الخصوصية
التي طرحت للمشكلة ينحصر في أولية أهمية كبيرة في هذا المجال ، فالنقد في
الفترة الرومانسية مثلا له خصوصية معينة ومتصلة بالمرحلة الحصارية ، لا
في النقد الرومانسي وحسب ، وإنما في مختلف المشاكل التي كانت
مطروحة على الواقع الأوروبي في هذه المرحلة ، والتي بقيت حلولها
طمرت بالانتماء أو الاختلاف نعا لتعاضد كل ماقد في محاور بوعي مختلف
عن المخطات النوعية الأخرى ، وإذن فأننا نأمر من أن ذلك مادم واقع
متغيرا ، فلا بد أن يستعيد الناقد من الجميع وأن يعرف من الجميع ،
وأما الرخص الإبتدائي فهو من موقع الجهل ، أو من موقع من لا
يعرف ، ومن جهل شتا عاده ، بينما المطلوب من الناقد أن يعرف وأن
يتحرك من مطلق ثابت ، وقد سمعت في الكلام ما خشيت منه في
الحقيقة ، وهو أننا نبدو الآن وكأننا بدأ من الصفر ، وأنا أفترض أن
ليس هناك في الحقيقة بداية من الصفر ، فليس هناك منضج يتوقف في
هذه الدرجة ، أو نموه فيه الحال إلى هذا الحد ، ورغم ميل -
كإسناد - إلى عدم الثقة ، إلا أني أقول ، إن هناك حركة مستمرة في كل
محتج من المصنعات ، وأن هذه الحركة مستمرة إلى التقدم ، وهذا هو
الرأي الذي أميل إليه محذوما ، وإذن نحن الآن بين أمرين ، إما أن
نحرص على قارتنا لتحريك فكره - وهذه عملية في غاية الأهمية - كل ما
هو مطروح - ثم نتركه ليختار ، أو أن نطرح عليه الحل الأمثل - في
تصورنا أو في رؤيتنا - لحل مشكلات الواقع الأدبي المطروح ، وبإنتال
نداء في تكوين المدارس الأدبية وتكوين العملية للترجمة التي ذكرت
في هذه الندوة ، ولكن تحريك الفكر مشكلة في حد ذاته ، إذ إن
أحيانا يكون غير قادرين على تحريك عقول الطلبة أو عقول الباحثين ،
وأرى هنا أن الخطأ ليس خطأ الطلبة وحدهم ، وإنما هو - إذا سمح لي
الدكتور شكري - خطأ مشترك ، لأن الطالب من الجبتر أن تكون له
تركيبة معينة ، ومن الحائر أيضا أن أطرح عليه للمشاكل التي لا تثير
اهتمامه ، بل من الحائر أيضا ألا يكون لدى الإدراك الكامل للمشاكل
الحقيقية التي يمكن أن تحرك عقله كمقل مفكر ، أو أن الطالب قد

حلال رؤيه كونهما تحدث مدى تتعامل مع هذه المناهج ، ومن خلال
تصوره لأحياءنا واقعنا الثقافي ودوره فيه ، وهذه الرؤيا لا تكون
معمود عن الأدبولوجيت والتمسبات الإنسانية المختلفة ، وهنا يمكن
الخلاف بين الدكتور محسن والأستاذ بدر ، فتصوري أن الأستاذ بدر
يطالب بفتح الباب للمتنوعة والحوار بين كل هذه المناهج المختلفة ، وتغيير
النكر العربي في المراحل السابقة ، ومحاولات النقد في مجال التطوير حيث
يتسع مجال المتابعات لهذه الروايات كلها ، مما يؤدي إلى خلق نماذج
ومناهج ، ومن خلال التراكم الذي يحدث يحصل في النهاية على نتائج
محددة حيث يسقط مع الوقت ما هو غير قابل للاستمرار ، وتنو الأشياء
في يمكن أن تقدم إسهاما حقيقيا ، سواء في تطوير معرفتنا أو
مساعدة المدعين في صقل أدواتهم بحيث يصبحون أعمق فهم للواقع ،
وأكثر حساسية في معالجة قصاياه ، وأقدر على الممارسه في مجال السجل
والنصوص ، وبأسر هذه الحالات كثيرة داخل الحياة الأدبية والثقافة
لا تزال تدرج ضمن الهرمات (التابو) مثل قصايا السياسة والدين
والجنس وغيرها ، وهذا عكس الموقف الذي يرفض من على السطح
هذه المنهج لحساب ما يمكن أن نتصوره من أننا بصدد البحث عن
نظرية تخرج من عدنا بمعزل عن كل هذا

شكري هباد :

الحقيقة أن هناك جملة أشياء قبلت ولابد من التعليق عليها
استمرر لنماتشة لما قيل عن لراكم أوافق عليه ، ولقد أشرت إلى
دور التراث على أساس أنها عملية تراكمية تمتد إلى تاريخنا الثقافي كله ،
وتتعد أيضا إلى تاريخ عدم الثقافي باعتباره نراثا ثقافيا مشتركا ، وأمر
أبضا قضية المتابعة بدون أي تحفظ ، لأن النقد لا يتم بمعزل عن الممارسة
الإبداعية ، وبكفي حرص على أن أبرز الاختلاف أكثر مما أركز الاتفاق
مع هاتين النقطتين ، وهذا الاختلاف قد يمتد إلى معظم ما قاله الدكتور
عبد محسن ، وأبدأ فأؤكد أن تمر بمرحلة حصارية معينة تستع ضروره
التقدم - بوعي ، وبما يشبه أن يكون نوعا من القدائية - إلى الانتقال من
كوننا لأشياء إلى أن نكون شيئا ، وطبعي أن كل ما ذكره الأستاذ
الحاصرون من مساعدات على تكوين البيئة الصالحة لأن يوجد ما يسمى
بالإبداع الفعدي أو الوعي النقدي كما فصل الأستاذ بدر - يعد من
المسلطات ، ولكن لابد أن يكون واضحاً ومحددا ومعروفا أننا مطالبون
بالإبداع ، إن مشكلتي الأساسية كأستاذ جامعي مختصرم هي أن أجعل
الطالب مفكر ، وأدعم أننا لا تزال مصارع كفي بصرف الطالب الذي
يسبح في شعر النخري مثلا ، من أن يحصر اهتمامه في جميع ما كتب
عن الشاعر ، كي يقتبس غزوة من هنا وغزوة من هناك ، بل لابد أن
يصب اهتمامه الأول على قراءة نصوص البحري .. أي أن يدع فكرا .
وهذه معامرة يوشك الطالب أن يدع إليها دعما وكأنه سيقط في
هاوية ، إن التفكير وإعلان الفكر مشكلة حية وحيوية ، وليست في
السماء أو خيالا ، وهي مشكلة - كما بدأت كلامي - في ممارستنا
الحصارية كلها ، في ملسا ومأكلنا وفي كل حياتنا ، ولبي نجلينا انتظار
فيلسوف عظيم ليحل لنا هذه المشكلة ، لن يأتيها أحد ويعطينا ، بل
يجب أن نمن العملية على نطاق اصحابي وبإسهام من الجميع

يكتشف أيضا - إذا سمحتم لي هذه النهضة - أننا نلعب لعبة هو منفصل عنها تماما ، أو غير مهم بها . ومن هنا تأتي المشكلة التي يطرحها الأستاذ بدر . وهي ضرورة المسعة ، وأنا معه في هذا الموضوع ، موضوع ضرورة متابعة الإنتاج ، لأن هذه هي صلا وسيلة الربط بالمشاكل الموجودة ، وبداية اتخاذ مواقف من هذه المشاكل . ولكني - بعلينا على كلام صبرى - رى أن المسألة هي فعلا أن نقرأ كل المناهج .. ولكن اسؤ - المهم هو من أى موقع نتصل بكل المناهج ؟ .. وما ألاحظه في هذا المجال أن الكثير من يعرضون المناهج يعرضونها - حقيقة - بشكل جيد . فإذا جاء دور التطبيق على نص من النصوص فإن النهج يعلت تماما . بل الحقيقة أنهم يقومون بعملية ترقيق غدا النهج بأشياء خارجة عنه . وهكذا في بعض الأحيان يظهر عدم التمثل لهذا النهج . من أين جاء ذلك إذن ؟ .. ورأى أن الناقد هنا لم يعان معاناة حقيقية من خلال قراءة النصوص أو متبعها من أجل أن يخلق النهج لللائم لحل مشاكل النص ، وإنما جاء بمنهج جاهز . وما دام قد جاء بمنهج جاهز لم يتأمله ، ولم يتأمله ، فإنه عند التطبيق يقع في مشكلات عديدة . ولذلك فإن هذه مشكلة مهمة جدا ، لأن مشكلة الإكثار من التطبيقات هي التي سيبرز . بل شئنا أن النهج كروية ؟ أم هو حصة مجرد السير عليه ؟ وهذا ما صبر على - استمرار بوجوب التعديل لجميع المناهج - بعلاني في ... مشكلات واقع النصوص الأدبية المتاحة ، صلا نحن متأكد من هذه النصوص ونسبرها . وعمل هذه النصوص ونسبرها . صديق الخشب عن مشاكل الواقع الأدبي ، مما يؤدي بالتالى في حاله . و نعتقد أن هذا نمط الحياة الأدبية بصورة أكثر كونهما أردت أن أعتبر به

بدر الديب

في تصويري أن هناك قصصين يسعى أن يفصل بينهما . بين أن حل مشاكل منهج ومشاكل تطبيق . ومشاكل عقليات أفراد على مستوى الوحدة والرداءة والالتزام وتعمل المسؤولية ، أى بين أن تأخذ موقف لتدريس ، وبين أن تأخذ موقفا آخر تماما وهو موقف الرعاية لشيء يشأ . وقد جاء إحساس المرء بمشكلة المفراكم من أننا جميعا نشعر بأن وراءنا تراثا ، وأن المجتمع يتقدم صلا ، وأقرب شاهد على ذلك ظهور مجلة « نصوص » وهذه حقيقة كبرى

جابر عصفور

لو أدفتم لي في تدخل ، وقد كنت عاهدت نفسي على الصمت ، ولكن حدث قدر من الاستعزاز ولاند من مواهبته باستعزاز آخر . وأنا لا أدري لماذا يجبل لي أن كل ما قل من كلام - مع الاحترام الشديد جدا له - إن دل على شيء فهو يدل على أننا نعالى مشكلة منهج . وسبنا أنا نسمع ، كنت أحسب في ذهني بطريقة حسانية جملة للمعالي المتعددة التي تستخدم بها كلمة منهج في هذا الحوار ... وأظن أنها يمكن أن تأخذ معنى كثير متعددة جدا ، كما لو كنا نتكلم عن مفردة واحدة ومعنى بها أشياء كثيرة جدا ، وأحيانا يبدو أن الخلاف يشأ من أننا نتحدث في انطباع عن نفس الشيء ، ولكننا في حقيقة الأمر نتحدث عن أشياء مختلفة جدا . وهذا بقود إلى قضية أرى أنها مهمة وليسمح لي الأستاذ

بدر أن اختلف معه شئنا ما .. هل المطلوب هو المتابعة ؟ أو عبارة أخرى ، هل المطلوب هو المزيد من التطبيقات على أعمال أدبية ؟ ، أم أن الألوان قد آن لأن تحدث وقعة لتأمل النقد في ذاته ؟ بمعنى أن النقد كشاط مستقل - بالصسط كما قال الدكتور شكرى - لاند أن يتوقف فترة ويتحل ذاته ، أو أن يعرف بالضبط وظيفته ؟ وإلى أين يذهب عن وجه التحديد ؟ وما علاقته بعناصر كثيرة جدا ؟ . وهذه الوقعة الضرورية هي في حقيقتها وقعة منهجية بالمعنى الذي أريد أن أستخدمه من حيث أنه يؤصل ذاته ، وهذا كله بقود في الحقيقة إلى طرح مجموعة من المشكلات ، وهي تطرح كلها لأن مشكلة المنهج عندما تثار ، فهي لا يمكن أن تثار إلا نتيجة للوعي الحاد بوجود أزمة ، وهي أزمة موجودة على مستويات متعددة جدا . ومن مظاهر هذه الأزمة - ويمكن أن يكون ذلك هو للسجل الصحيح ، أو لقلل إنه أحد المدخلات لمواجهة المشكلة - لماذا أبدا باستمرار بالخوف ؟ . لقد أشار الدكتور شكرى إلى أن الألوان قد آن لأن تنتقل من اللا شيء إلى الشيء ، فكيف يمكن أن يتحقق هذا الانتقال وأنا أبدا من منطق الخوف من الاستيراد ، والخوف من تعدد المناهج ، والخوف من عدم التمثل ، وعدم التكامل بين النظرية والتطبيق ؟ . ولماذا لا نقتراح مدخلا آخر ينطوى على مريد من الثقة بالنص ؟ . وهذا بقود إلى مظهر آخر من مظاهر هذه الأزمة ، وهو يرتبط بفكرة الخوف . ألا يعنى البدء بالخوف أنى مارلت أثر لغة البولويج في النقد الأدبي ، ولا أثر لغة الحوار ؟ . وهذا بقود إلى شيء آخر ، ولعله مظهر هذه الأزمة - ألا يجوز أننا نعالى النقد لمعنى أنه مجرد تحليل لشيء ؟ ! وهل إذا أردنا أن نتجاوز هذه الأزمة بالوعي النقدي الذي تفصل وأشار إليه الدكتور عبد المحسن بدر ، فكيف يمكن أن يتم هذا الوعي النقدي ؟ هل يتم بطريقة جبرية كما أشار الأستاذ بدر ؟ . وأنا أحشى من كلمة الجبرية هذه ، لأنها قد تعنى التركيز على جناح واحد وهو جناح التطبيق ، وأحشى منها أيضا لأنها قد تؤدي إلى إصابة الناقد بما يمكن أن نسميه « مرض التحولات » بمعنى أن يتبدل الناقد مع كل كتاب جديد يقرؤه ، أو مع كل فكرة طارئة ، دون أن يكون هذا ان قد صادرا في كل الأحوال عن نظام محدد يحكم سلوكه وتصرفاته . كل هذه الأشياء - وأنا أقولها بشكل صريح جدا - أحدها من الكلام الذي قيل ، وهذا الكلام يضحنا في الحقيقة في لب المشكلة ، لأنه ليس إلا تجليات متعددة للمشكلة نفسها ، وهي أننا فعلا نعالى من أزمة منهج ، وأنه يبدو - وأنشعل هنا ماسبق أن قاله الدكتور شكرى - أن هبنا أن نتوقف لتأمل ما فعل . والثوق هنا ليس من قبيل الاعتراض ، وري من قبيل ما قاله الشاعر العربي القديم : « سأطلب بعد الدار عنكم لضريرا ، أى حلى أن أتأمل ماذا فعل ، حتى يكون ما أصعب مساهما وأنا هنا في الحقيقة لا أفعل أكثر من استعزاز آخر لإثارة الحوار ، وللصرب في صلب المشكلة .

شكرى عباد :

الحقيقة أن استعزاز الدكتور جابر برغم ما فيه من مكر شديد - وكأنه يخشى أن تبدأ المناقشة وبذلك تنتهى ، وهو يريد لها أن تستمر - لا بدفعي لأكثر من القول بأن كلمة منهج التي بدأ بها ، هو نفسه لم

يحدده . ونحن بطبيعة الحال رفضنا تماماً أن يكون موضوع هذه الندوة الحديث عما يسمى المنهج العلمي والمنهج الاجتماعي والمنهج السيوي إلخ . رفضنا هذا . وهذا المظهر - بالرغم من تمسكي أحياناً من خلال هذه الندوة - ليس مظهر أزمة وإنما هو مظهر بداية تجاوز الأزمة ، بمعنى أننا استطعنا بهذه الشجاعة - ونحن ستة نحن يشتغلون بالنقد - أن نطرح هذه المشكلة وراء ظهورنا ، برغم أنها - مع احتزامنا الشديد للأجيال السابقة لنا - كانت تشغل معظم اهتمامهم ، وهذا مظهر مهم لبداية تجاوز هذه الأزمة ، بمعنى أن كلمة مسج التي دار حولها الآن كل هذا الحديث هي الطريق كما قال بدر ، أو هي أيضاً - بشيء من التوسع - نظرة إلى الحياة ، لأن المسج يمكن أن قلب النظرة إلى الحياة . ومرة لأشياء التي لم نقل صراحة ، ويصح أن نحدد أيضاً - كما حددت كلمة مسج - رباط المتابعة الجزئية بالوعي النقدي أو بال فلسفة النقدية أو منها ما شئت ، فالتابعة الجزئية لا يمكن أن تكون مشرة بدون هذا الوعي النقدي . كما أن المسج أيضاً - وهو لب الوعي النقدي كما قلنا ، بل لب النظرة إلى الحياة - لا يتكون إلا من خلال الممارسة الجزئية . وبقيت مهمة أخرى أحب أن أضيقها بشيء من الإنصاف ، وهي أني نحن قالو الآن بأن هذه الندوة يجب ألا تدور حول متابعة ما هو موجود ، وهذا الأمر يبدو ميتاً ، ويبدو أن هذا القول يمارس لما اقترحه الأستاذ بدر ، ولكني ما زلت مصراً عليه الآن . لماذا ؟ لأن معظم ما يوجد هو من قبيل الأخذ السطحي ، وليس من قبيل الفكر النقدي الخلاق ، سواء كان في تطبيقات جزئية أو في مناقشات نظرية وبناء على ذلك ، ولأن الموقف في نظري - الموقف الحضاري - لا النقدي فقط - موقف جاد جداً وفاضل ، فإني لا أريد أن تنتظر حتى المتابعة ، بالرغم من اعترافي بقيمتها ، لأنها لا يمكن أن تكون متابعة مشرة وجيدة إلا بالوعي النقدي ، بل إن المتابعة تقتضي أيضاً أن تنق من الأصل أشياء لا ينبغي أن تدخل . وما أكثر السعافات التي تصدر من المطابع ، وتناقش في مدرجات الجامعة من رسائل ماجستير ودكتوراه . وجزء من المتابعة ألا يوجد الشيء الذي لا يستحق أن يتابع . وهذا يقتضي وجود القيمة النقدية من الأصل ، ولذلك قلت : حتى المتابعة ينبغي أن تضع فوقها أيضاً الوعي النقدي واستقلالية النقد . وفي النهاية يمكن أن أكون بعد استقرار جدار قد التفتت معه .

بدر الديب

أنتصروا أننا عندما بدأنا باستعداد الحديث عن المناهج كان من ضمن هذه الأدوار المقررة للنقد ما يسمى النقد النظري وهذا البرع من النقد مجرد أساسي من الكلام الذي قاله الدكتور شكري . والكلام الذي قاله الدكتور جابر بأي معنى من المعاني . واعتقد أن هذا يدخل في الفلسفة . وأنتصروا بوضع أن ليس فينا من جاف من المنهج . لأنني اعتقد أن الممارسة للقراءة تنمي الخوف ، وأن المشكلة ليست مشكلة حروف ، وإنما المشكلة هي أننا نترك شيئاً ، ونظن نقول : إن هناك مشاكل قائمة ، على الرغم من أن مسبب المشاكل هو الشيء الذي تركناه ، أي أننا نقول : إن هناك أزمة نقد ، ونقول إن مشكلة الأدب عندنا أنه يستعير من الخارج كيف يظهر ذلك إلا من خلال

التطبيق ؟ وكيف يظهر ذلك إلا إذا تناوب أدبياً يكتب رواية بعد أن يكون قد قرأ ترجمة محكمة مرصعة لروب حريه . ويريد أن يكتب روايته مثلها . وعبر أن أقول هذا الكلام وأنت وأوصحه . إن ما حب أن يناوشه هو أنه ليس هناك قصد كاف في هذا صعيص أو مسج أو عظيم . ونظراً لعدم وجود هذا التصدي فإن الأشياء تنتب ولا تترك كما كذلك نحن سنسأل أحياناً أن يفكر تفكير نظري . ولكن أسف . فإن هذا التفكير لا يكون في الحقيقة نظرياً بمعنى العلمي . وليس هناك بعد تفكير نظري عندنا . بمعنى أنه لم يعد لنا حتى التفكير بصرى حتى لأن وإنما الذي حدث عندنا هو نقل الأفكار من لغة إلى لغة لا يستخدم كلاماً راسخاً جداً . وهذا عصيب ولا يمكن أخذه . ولكن عندما نقول هذا الكلام في هذا التطبيق سيظهر هذا كله ، سيظهر الخراب النظري لديك أو تفكيرك أو رؤيتك للعالم التي تستخدمها . هل هناك أحد دون أية حتى الصلاح أيضاً له رؤيته . ولكن فهم هو أن تصاح في وصوح وأن حقل . إن القضية هنا هي كيف يطق النظر . وكيف يفهم ؟ وأذكر أن ليبر الذي أخرج عنه Scrutiny ، كتاب مشهور . وهو كتاب طريف جداً . فقد جاء بعدد من أسفاد . وأعني كلامهم فصيحة ، وطلب منهم بقدها ، ثم جمع هذه القصائد في هذا الكتاب . وما أود قوله هو أن خلق التيار يبدأ من الحرف ، من عسبة التطبيق

عبد المحسن بدر

ليس هناك كلام يمكن القول عنه إنه استغزاري في هذا الموقف . وإنما يجيل لي أن المثقف العربي جزء من الأزمة هنا ، هذا برغم أن ، بعينه من ظروف حصارية معينة يشكل بالنسبة له أزمة مدحة لابد أن يفصح عنها ، وامتناعه عن ذلك هو ما يسميه الدكتور جابر - في تعليقه - بالخوف . والواقع . ليس هناك خوف ، وإنما هناك إحساس بأزمة حصارية ، وانجراف في اتجاه معين بصورة أريد لما يسمى . وهذا الانجراف يكاد يصل إلى حد الجدور ، وكل ما في الأمر هو أن لا يريد الاستسلام لهذه الموجة ، وإنما ينبغي على المثقف الواعي أن يوجه أنظاره إلى ما يجب أن توجه إليه الحركة الحصارية هذا المجتمع ، دون أن يقع ضللاً في الانجراف أو في التقليد الأعمى . وأود أن أؤكد أن هذا القول لا يجعل دعوة إلى الانعلاق ، بل على العكس ، فيه دعوة إلى مزيد من الثقة بالنفس ، لأن من يقول ذلك لابد أن يشعر بأن في واقعه ما يمكن معالاً أن يبدأ منه حركة حصارية معينة ، نخلص النقد من المصائب التي يراحتها المثقف والمفكر في الحقيقة إن هناك مستويات للنقد أيضاً ، إذ النقد كسائط - له مستويات - مستوى الحرف ، مستوى المنهج ، مستوى التعاديه . ومستوى المنهج التخصصي . ومستوى أخيرة مؤسسية ونحن نسب الأزمة الثقافية عندما نصطع أحياناً - بل عندنا نفس مضطرب - لأن ملعب الأدوار جميعاً أو حاول أن نجد صيغة للجمع بين هذه الأدوار جميعاً وحتى نحصل من هذا - وهو عصب شديد جداً - أقول نفسي حسناً . فلأصرب في اتجاه ما ونكتفي أحسن إذا صرنا في اتجاه ما بشكل جاد ومؤصل . هذا يؤدي ذلك إلى صرنا عن مختلف

المستويات في اتجاهات أخرى . ولذلك فإن أحاول فهم الإمكان أن
أجد نوعية من هذه النوعيات وأؤصل فيها

وأما نقد أدبي يرميه الأستاذ بدر لحل المشكلة فهو في تصويري
أن يكون موصلا على الأقل ، سواء على المستوى النظري أو المسوي
التصنيقي . ونعتبر آخر - أن يفهم بعض ما يقوله البعض الآخر ، أو أن
يفهم الكتاب المدعون ماذا يريد أن يقول ، وهذا جزء من الواجب في
مختلف مستويات النقد . وتدور في أحيان مناطق معينة أريد أن أؤصل
فيها حديثي . وأن أقول أن تؤصل لي معه ما المطلقات النظرية للنقد حديثه
مع النقد بعض نصيب ، ولكن بشرط أن يكون هذه اللغة موصلة
بأصروده . وما أقول تأمنة . إن النكتة من مقالات مجلة حصول لم
تستطع أن تصل إلي . وإذا لم يصح هذه الحقبة أن تصني بشكل
كامل . فمن باب أولى أن يؤدي ذلك إلى امر من أنها لن تصل إلى عدد
كبير جد من النقد . ومن باب آخر ، أتصور أنها لن تصل إلى الكتاب
ببداع أدبي لا يرفع من مستوى هذه الطريقة . وعندى إحساس
بعض أن صدور مجلة بهذه الصورة سيخلق باب الحوار . فيصبح كل
عدد حوار بين اتجاهات مناهج مختلفة . ويمكن أن يكون هالك الحوار
المستمر لماذا ؟ لأن الحوار مستمر معه استمرار مادة قصية معية
في أعداد متعاقبة . ومجلات المتخصصة تناور كل منها فرعاً معيناً من
الإبداع أو من مجالات النقد . ولكن عندما آتي لأناقش مشكلة في
مجالات النقدية المصروحة في هذه المجلة أجد أنها تسد الطريق . فالحوار
الذي يدعو إليه سيكون داخل كل عدد على حدة ، بشكل غير مباشر
في حين أن الحوار المباشر الذي هو حديثي بأن يؤصل للناهج سيصبح
منقطع نصبة في الأعداد المختلفة . وبالتالي لا يكون هناك استمرار
نقصية معينة في أعداد مختلفة حكم الطابع النوعي للأعداد . وهذا يعود
بنا من جديد إلى مشكلة الشيعة والتصنيقي . ونحن نريد معلا متابعة على
مختلف المستويات . وهذا جزء من أزمة . ومن يستطيع أن يقوم بهذا
دور الجديد بلناقد ، وهو دور المتابعة ودور التأسيس في نفس الوقت ،
فإن يدعو الله أن يعينه عليه . ولكن في نفس الوقت سيقع من بعض
النقد أن يكون لهم دور معين على مستوى معين إذا ما كانت إمكانياتهم
لا تسمح لهم بكل هذه المتابعات . وهذا ما أردت أن أقوله

بدر الدين

أريد الحديث عن المجلة .. وإن كان ذلك خارجاً عن
موضوع ممكن

عز الدين سماحيل

في الحقيقة ، لا أريد للمجلة أن تسلب منا الموضوع ، وإن كنا
لا نجد حرجاً في نشر هذه الآراء ، إلا ما كان منها من قبيل المادح
لخافض .

بدر الدين

ولماذا . إن هذا نقد ومناقشة المجلة ولا بأس بذلك . على أي
حال أود أن أقول ما أريد ، وبنت الحرية - بعد - فيما تفعل . في

الحقيقة أعتقد أن الكلام الذي قاله الدكتور عبد محسن من أن المجلة
ليس فيها حوار - كلام لا يوافق عليه . وما أعتقد أن - را - ساني
فالمجلة جديدة والحوار أب لا محالة . أما القول بأن جزءاً كبير من
المقالات الموجودة غير مؤصل فهذا صحيح . ولكن ذلك جزء من
طبيعة اللحظة والمزج الذي يحدث عنه . فهذا يصبح معقد شيئاً ما
ويحتاج إلى قدر أكبر من المعرفة النصريه . وهذا سيأتي . وليس هناك
حرج في ذلك . وما أعتقد هو أننا كل تخصصنا بهذا القدر . سمع
ذلك ما يكون هناك حوار فيما بعد . لأنك يمكن أن تقول هذا الكلام
ويسير في الخلة . ويمكن أن تقول إن هذا العدد من الخلة فيه كذا ، أو
أن هذا المقال فيه ثقت أو أن هناك أشياء أختلف بشأنها في ترجمة
وهذا ما أنا شغوباً بهذا . فهناك أشياء لا أرضى عن ترجمتها .
وأخرى صحت فيها المعنى من بعض الحمل . وأخرى أصحبت حداثاً بالحل
الذي وضعها . وأسألة أنا تدخل مشكلة لم يفرح عرب قبل ذلك
عندما يصل ٢

عز الدين سماحيل

في كلمة أيضاً عن نقطة مهمة بالنسبة لموضوعنا لأصل ، وهي أن
دور النقد الرائد هو أن يطرح فكرة يكون دوق لدى القارئ . ومن
الملحوظ بوضوح أنا بعض بالنسبة بلندج ، الأدبي والمكرى بصفة عامة
حالة تمكك وثبات مطلق في مستويات اثنين ومستويات التقدير
والفهم ، إلى حد أننا لا نكاد نلتقي عند حد أدنى من التقدير للأشياء .
وهذا التقدير للأشياء هو طبيعة النقد بلاشك بمعناه العام . بالنسبة
للأدب . كيف يمكن أن يقوم يقوم النقد بكل أدبي يساعد على خلق
حد أدنى من الالتقاء عند ما هو مقبول ، وله وزن وقمة ، ورفض
ما ليس كذلك . هناك حقاً أشياء كثيرة جداً - أشير إليها الدكتور
شكري - لا يسعى أن تدخل أصلاً في باب التقدير ، وهذه الأشياء
مطروحة وتطرح على الناس ، وتلقى قلداً من العناية بشكل أو بآخر .
وبدور فرصاً ، ويظن مع معنى الوقت والإلحاح عليها أن هكذا تكون
الأشياء . هذا ما نستطيع أن نقوله ، هذا ما تنتج ، هذا ما يبدعه ،
وتتفاوت بعد ذلك النظرة إلى هذا الشيء تفاوتاً باهظاً للغاية ، بدرجة
أنها قد تكون من وجهة نظر بعض الناس مرفوضة أصلاً . ومن هنا
تسائل - هل من وظيفة النقد أن يحق بطريقة غير مباشرة نوعاً من
الالتقاء عند حد أدنى من المعقوبة Common Sense ، يصطد هذا
التفاوت الباهظ بين نظرتنا للأشياء ، وتقديرنا لها أو حتى بالنسبة للأشياء
عموماً وللأدب خصوصاً - كيف يستطيع النقد أن يؤدي وظيفته هذه
الآن ؟ . وهذا يعود بنا إلى الوضع الحضاري العام ، وهو أن تكون هناك
أرضية مشتركة ، أو حد أدنى من الالتقاء والتقاءهم التفاضلي عند هذا
الحد . وإذا ما اختلف الناس بعد ذلك فهو الخلاف أو الاختلاف المتشر
الحيد . فهل هناك وسيلة أو وسائل لصسط معايير تصنع مع معنى الوقت
مسلماً بها ؟ . وما هذه الوسائل ؟ . وهل هذه وظيفة النقد ؟ أو هل
يستطيع النقد أن يسهم في هذه الوظيفة من جانبه بوصفه مؤصلاً لفهم
ومرسماً لبعض المعايير والمعايير وما إلى ذلك . سوء كان ذلك من
خلال الممارسة العملية أو من خلال التنظير أو الفكر ، نظري الصرف ؟

هناك مشكلتان : مشكلة التراكم ، ومشكلة إرساء القيمة الأدبية وحققها .. لماذا لم ترمس قيمة أدبية إلى حد ما ، بحيث تصح جزءا من المسلمات المكررة ؟ . لماذا لا نحاول في الحقيقة أن نشعر من خلال المناقشة بأن ثمة درجة من التراكم ، وأن هذا التراكم الموجود هو ما جعلت ننتي ببعض الأشياء أصلا خارج المناقشة ؟ هناك أيضا درجة من التراكم وهي التي عبر عنها الدكتور شكري عياد بأن هناك أصلا أشياء بطبع وأعمالا لا تثير السؤال حولها ، أو أن تناولها غير مطروح . وهذا يختلف عما قاله الدكتور عز الدين من أن هناك أشياء تتحول إلى مع بالإنحسار حينها . ولكن في الحقيقة هي قيمة رائعة ، ولن تصمد مع الزمن ، ولن تعيش لديه حيلة عندما يحسب لإعادته الفر الدائم . وهذا الفر الدائم من المفروض أن يقوم به النقد لإعادة النظر في القيم الأدبية والمسلمات الموجودة . ولكن هذا لا يحدث ، وإنما القائم في الواقع الأدبي والنقدى هو بعض المسلمات ، مثل القول بأن أهم كاتب مسرحي في مصر أو في العالم العربي هو توفيق الحكيم ، في حين أن هذه المسلمة لم تمحص تمحيصا دقيقا لمعرفة حقا هل هو أهم كاتب أم لا . ويتبع آخر ، ليس هناك موقف نقدي من هذه المسلمة ، أو عمل يحاول معالجة هذه المسلمة ربما للوصول إلى إثباتها في النهاية . وكذلك القول بأن أفضل رواية هو نجيب محفوظ ، وهذا قول لم يخضع للتدقيق . كل هذه المسلمات الموجودة ، من المفروض أن كل جيل نقدي لابد أن يقوم بطرحها للمناقشة من جديد . وبذلك يكون التراكم تراكما حقيقيا وحلولا

والحقيقة أن هذه المسلمات الموجودة معروفة لحركة الإبداع ، ومعروفة لحركة التقدم ، وهي تؤدي إلى إرساء قيمة أدبية تتمثل في أنه لكي تصل إلى قمة الأدب العربي ينبغي أن تكتب كتبه محفوظ ، أو لكي تصل إلى قمة العمل النقدي يلزم أن تكتب مثل فلان ، أو إلى قمة المسرح أن تكتب مثل فلان ، وهذا خطأ تماما ، وربما يؤدي إلى قتل الطريق في وجه الإبداع . والمشكلة أن هذه المسلمات تظل تتردد وتظل تتعامل معها دون أي تمحيص ، فتؤثر تأثيرا كبيرا جدا على خلق للتيارات الأدبية في الإبداع الأدبي ، وتؤثر على الكتاب الذين هم كتاب المستقبل ، الذين يرون الطريقة للكتابة هي أن يكتبوا مثل هذا أو ذاك ، وأن هذا هو الهدف الذي يجب أن يصلوا إليه ، في حين أنه لو وجد هذا الفكر النقدي الذي يفقد نفسه باستمرار ، والذي يمحس المسلمات الأدبية للطروحة باستمرار ، فإن القدرة على الإبداع سوف تكون أكبر . إن المبدع الجديد لا ينشأ إلا في حركة عينا قنر كبير جدا من التجريب والمغامرة والقدرة على النقد ، فيجعل الناقد - من ثم - ينظر إلى عمله بشكل نقدي . وهذا يذكرنا بما قاله الدكتور شكري من أنه حتى في البحث الحاسمي لا يحدث هذا الموقف النقدي . والمشكلة هي أن يقرأ الباحث ثم يرتفع فوق هذا المحصول الذي قرأه ، وكل الأشياء التي جمعها ، ثم يخرج برؤية . وفي الإبداع يحدث نفس الشيء : أي يعرف أبداع أن هذا المطروح أمامه ليس أفضل ما كان ، أو هو ليس أفضل ما يمكن أن يكون ، وبالتالي تكون لديه القدرة على المغامرة ،



تصح لمامه الأبواب ، وراءه شأنه أن حدود الأدب نفسه . وأن يتعدى النقدي أيضا ، ويعمل إلى أن يصير إلى حد جزء كبير من الممارسة وجزء أكبر منه يتعلق بالبحث في مشكلته . كما وعلى تصور أو عرضيه بأن أشياء كثيرة قد تم كتاب في العشرات والثلاثينات والأربعينات من أكثر نقدا في يكتب

الآن . وأبصا لماذا تدور القيم العقلية الأساسية في الفكر النقدي تقريبا في حلقة ممرعة ؟ ولماذا يحارب طه حسين هذه المعركة تقريبا التي حاربها الطهطاوي ؟ ولماذا كثر مندور تقريبا بنفس المعركة ؟ ألم نحاول نحن في هذا الجدل أن نرسي نفس القيم التي حاربها طه حسين وهو حرم من أجلها ؟ لقد كان المفروض اليوم أن نكون هذه القيم قد استغرت في شكل مسلمات لماذا لا تحدث عملية Institutionalization تسمى لبناء هرقها ؟

بسر الديب .

لاشك أن هذا هو دور النقد بالطبع ، أن يرسى ، وأن يجمع ، وأن يوحد القيم . إن تصوري أيضا أننا يجب أن ننظر إلى المسألة نظرة فيها قدر من الحرية مرة أخرى ، لأن هذه المشكلة ليست بدعا فيها ، ولست وحدنا الذين نرى معنا في مثل هذه الأمة ، أزمة الاحياء إلى نقد نظري ، وبلى قيم مدرسة . واعتقد أنه ليس هناك تفكير نقدي قام إلا بأشعور بأزمة نقدية . وحسباً شئت ، أذكر أي اسم نجد أن وراءه أزمة ، سواء كان مرتبطا ارتباطا مباشرا بالتحليلية deductionism مثل أربولد أو غيره حتى المعاصرين . أو فيا قبل ذلك . وأنا أتصور أن لدينا مجموعة من القضايا نتركها . فحين مثلا نقول إن هناك مصادر حسنة في النقد . هذه المصادر يجب أن تترجم وأن تخرج ، ومن يتردد الأخذ منها فليفعل ، ومن لم يرد فلا صبر . ولا سمي أن يكون هناك حروب هذه ناحية ، والأخرى أنه ليس هناك وعي حقيقي بالجهد الكبير الذي تقوم به الجامعات وأساتذتها ، سواء كانت هذه الأعمال جيدة أو رديئة . ولدي يحدث أن هذه الأعمال تموت لأنها لا تجد منه شيئا . وإن اعتقد أنه ما من أحد - منذ سنوات طويلة - لم يحاول القول بأن هناك نظرية نقدية عربية ، وأنها متطورة ، وأن لها مدارس . أنتم تقولون لنا هذا الكلام باستمرار ، ولكنه ليس في أيدينا ، وليس موجودا باستمرار في وعي القارئ العادي ولا أقول المتخصص . وأرى أنه يجب أن يكون موجودا ، وإلا كيف مصدر أحكاما ، وأنا أتصور أن هذه إجراءات جزئية ليس فيها تفرقة بين التفكير النظري ، وبين هذا المهبج أو دالك يست هذه هي القضية . هذه التعرف بين المناهج ، وبين النظرى والتطبيق مشكلة يراحتها الناقد نفسه ، أو يواجها الذي يفقد حركة معينة ، فهذا شأن وسوف يحكم عليه نعا لما ، وإعنا الباقى يجب أن نتاح به فرصة للظهور

عز الدين اسماعيل .

يمكن أن يفهم من هذا أيضا أن المهمة الملحة للناقد العربي اليوم ، هي خلق نوع من التماسك ، على الأقل بالسبب لتأنيج الحفنة الحديثة باعتبارها وحدة ثقافية وحضارية متصلة الأحرار والخلفاء وإذا كان كل واحد من هذين طهروا على خريطة النقد الأدبي منذ مائة عام إلى اليوم ، يصنع بنفسه خريطة فيها من الخيالات ما فيها ، ومن غير الخيالات كذلك ، فإن فكرة إعادة ربط الخيوط بين المخرقات تؤدي إلى أن طريقة من الطرق التي يمكن أن تكون مطالبات بها الآن هي أن ننشئ

الخسور أولا بين هذه الحروب المختلفة لتصبح منها أرضا واحدة ، وهذه ناحية ، أما الأخرى - وقد أشار إليها الدكتور صبرى - فهي إعادة تقييم النتائج الذي تم في هذه الحقبة ، ورسم معالم ظلت تتداول جيلا بعد جيل ، على أنها منتية ، وأنها حقائق ثابتة . وفكرة إعادة النظر هذه ، يمكن أن توصلنا إلى تقييم أشمل وأعم ، نوضح فيه أيضا هذه الجور المفرقة في حيرتها وفي مكانها الصحيح . ونقدر ما ، لا أدرى مدى إمكان تحقيقه ، يمكن تلمس حيوط متصلة في نحوها واحترادها بشكل ما . وهذا من شأنه أن يشكل نسجا واحدا مطروحا على الفكر ، بمعنى أنه لا يظل عائيا نرجع إليه عندما نريد معرفته ، وإنما يجب أن يكون ظاهرا تراء ونعرفه في نسج متصل ، ويصبح كل من على الخريطة له دوره المحدد والمعروف ، وظلة المتصل بأي ظل ، وهنا تتضح الصورة . وفي وقتنا الراهن يمكن للنقد أن يمارس هذه المهمة - كوظيفة ملحة - بأن يعود إلى النتائج التي حدثت ، وإلى مجموعة الأحكام والأفكار والتصورات .

شكري عياد :

هذا ما يسمى بالـ Metacriticism ، أى النقد الذى يتناول النقد ، وهذه تعد مهمة صلا

عز الدين اسماعيل :

يتناول النقد الذى تم

شكري عياد

بالطبع

صبرى حافظ :

بالضبط . وأحب أن أعود مرة أخرى إلى موضوع السؤال : لماذا لا يكون هناك Institutionalization للقيم النقدية التي وجدت . هناك تراث نقدي طويل جدا من أيام الطهطاوي حتى الآن ، وهناك تراث عقل وفكري وقيم عقلية مهمة جدا أرسيت . لماذا لا نزال نحارب مرة أخرى من أجل أن نرسيا الآن ؟ ولماذا لم تكن هناك - من قبل - عملية الإرساء المؤسسة ؟ وهل يمكن للمتابعة أن تعيش في فراغ ؟ في تصوري أن عتسما قد حدث فيه شيء غريب جدا ، وهو أن الفرد استبدل بالمؤسسة ، فأصبح كل واحد وقد تحول إلى قيمة أدبية أو قيمة فكرية يحدث لها نوع من التركيز في الذات صخيم جدا . وهذا يؤدي به في النهاية إلى أن يتدهور نقديا .

شكري عياد :

أنت تعود إلى أنماط حصارية هي في الحقيقة أوسع بكثير مما تخمنه هذه الدوة .

جابر عصفور

هل يمكن الفصل بين السؤال الذى يطرحه الدكتور صبرى على المستوى النقدي والأنماط الحصارية ؟

صبري حنا

اشكك في بسبب قصة حد . ولكن هناك شيئا بقصا ، وهو ما يسمى تاريخ الأفكار . أي أن يحدد التاريخ الثقافي في حد ذاته عبر قائم يسر بسبب العصر الحديث فقط ، وإنما لكل الأدب العربي . وأما ذلك عندما أتلقى الخرجات ، أو غيره . أجد أنهم عرباء عني . وهذا لا يصح . بل يجب أن يكون هؤلاء قائمين في وعيها كان رأيي فيهم . وهذه مشكلة تاريخ . وأنا أعتقد أنها مرتبطة بأشياء كثيرة مرتبطة بسبب الأسس الموجودة عندنا . ومرتبطة بسبب التعليم ، ومرتبطة بدور الجامعات ومرتبطة بدور الكتب والثقافة .

شكري هيا

وأنا أقول إنها مرتبطة بصعب الاختار . ولكني تكون قادرا جدا على أن تتناول هؤلاء باختلاف ، لا بد أن تكون قادرا على النظر إليهم وأن تدعى بأنهم . ومادمت لا تستطيع أن تلتزم بمفكر أنت . سيكون ما تكتبه عنهم مجرد كلام عبر دي حوى . ونحن ماركتنا نكتب كلاما لا جدوى منه حتى الآن لأننا نحاف . وليس معنى هذا أني أنكر التراث الحديث والتفكير كما قلنا ، وإنما أقول إن الجامعات أو القلوب الخلاقة في حقيقة الأمر محدودة ، وأنا مقلدون ونقله ، ومازال كذلك مع كل الاحترام لما نتم .

جابر عصفور

ربما كان هذا من الذكاء شكري يعني اقترح سؤال للدكتور عبد هس بأنها مقلدون ونقله .

عبد المحسن بدر

أريد في الحقيقة أن أراجع للسؤال التي أثارها الدكتور عز . هل هناك إمكانية خلق دوق عام أو إيجاد حد أدنى من الانقضاء ؟ . الموضع أن هناك ما يعترضنا في هذا المجال . ودعونا بصرب في الجدور بقدر ما . جميع الدول الشبيهة بنا . ومن بينها الدول العربية - بطبي الإعلام فيها على الثقافة . والمفروض أن الثقافة في أي دولة أمر استراتيجي . بينما الإعلام تكتيكي ومتغير يومي . وسرا لعملية الإعلام والحاجة إليه في كل هذه سمع . فإن الثقافة محصية به . فتعتبر بالتالي تكتيكية على المستوى العام بصر لتعه الإعلام . ونوعه التكتيكية المعية على الصعيد المؤسسي

ولقد الذي يريد أن يجعل مسئولية كاملة في هذا الحيز . إنما جعل عثا ثقلا . لأن الصعيد العام لا يساعد . بل إن الظروف العامة تعوقه . كثيرا تعوقه . ومن هذا جانب يساعد أنواعا . أو حسن إليه . أو من يريد أن يجعل مسئولية كاملة . إذا كان ملتزما ومسؤولا - عليه أن يساعد نفسه . ولكن يساعد نفسه بأي معنى ؟ أولا . ألا يكون متناصرا مع نفسه . وهذه تعود بنا إلى رؤية للعالم ، وأن تكون ثقافته متكاملة ، بمعنى أن الأرضية التي يتحرك عليها - مثلا في المجال السياسي وفي نظريته الاقتصادية ، وفي نظريته العلمية والأدبية ، أما كانت هذه

الطرح . يجب أن تشكل كلاً متكاملًا . ومن هذا منظور موقف حد ثابت . ولا أعني بالثبات الحدود ، وإنما أعني . يكون له موقف متغير خاص مع التنوع والتعقيد إلى آخر كل هذه الأمور . يجب حد ثابت . يكون متسقا مع نفسه في توصيل هذه الرؤية من خلال حد ثابت . معتمدا الإبداعية ، وبوصيلها بأكثر قدر ممكن من الوضوح . ومن هذا الوضوح يبدأ للواقف العلمية في التطور ، وتكون هذه المواقف المتغيرة . صحة أيضا . لذلك يتطور موقف حضاري معين من رؤية حد . وليس هذا من الناس يهتمون بعضهم البعض ، فمعرف كل واحد . موضع وآخر . ومن ثم يكون أقدر على التفهم والحوار والتعامل معه في نفس الوقت وتصوري أن هذا هو الطريق إلى تكوين الحد الأدنى . بل أن يرى أن تحتر حد أدنى في الواقع الثقافي الذي نعيشه

عبد الله الجماعيل

عند رغبة بالسيرة للمسجل . وأما بالسيرة لما لم يجده غير المانه عام السابقة ، هل نحن نقف منه موقفا واحدا ؟ . ولماذا نصنف هذا الاختلاف الكبير ؟ . التجربة التي مضت وعصفت ودرست واستقرت في وعيها وفي صميمها بشكل ما ، كيف تكون . على الأقل - بالنسبة أيا على قدر من التفهم المشترك الذي يسمح بحوار جديد ؟ وأريد أن أقول شيئا . إذا أردنا أن نتجاوز اليوم ، وأردنا أن نتوصل من خلال هذا الحوار لإرساء حد أدنى مشترك . كيف ينبغي لنا هذا ونحن نصف أشد الاختلاف حول فلان من المبدعين الشعراء أو الكتاب أو حتى قيمة الفكرة الفلانية التي طرحها فلان أو ما رز . في الأمر الذي أصبح ماضيا . في تصوري لن يصل قبل أن نحقق كل ذلك وعبره . وتلاق في عند حد ما من التفهم المشترك . كل هذا هو الذي ياهل اللحظة الراهنة لأن تسمح بهذا الحوار المتبادل ، أو الذي يمكن أن يتبادل . والقصة الآن هي أن إنشاء الحوار هذه معضلة . تتجاوز مع من ، وبأي لغة ؟ أنت تفكر مائة مرة في أن تدخل الحوار أولا تدخل ، لأنك ابتداء تذكر أنك تقف على طرف يقبض مع الآخر ، وأن أحد الأدنى من التفهم مفقود . والسبب في ذلك أن كل تجربة ماضية أخذت في صيانتها . أشكالها مختلفة متباينة تماما . أنت ترى هذا الشاعر قلة ، وأنا أراه رجلا سطوحيا وعاديا ، أو أنه سادج ، وأن عطائه لم يصنع شيئا . وهكذا لا تكاد تجد القدر المشترك الذي يمحس التجربة الماضية كلها . ونعلمنا نتجاوز حول ما يجب أن يتحول الآن أو ما يجب أن يكون في المستقبل

بدر الدب

أفصو أملك عبرت بقدر كبير - إلى حد ما - من التشاؤم . و كنت أنا الذي بدأت أولا بهذا التشاؤم . أعتقد . هذا أمر عا محضه من الاتفاق يمكن أن نلتقي عندها وهي كثيرة وممتدة . وعندما نطرح إلى تاريخ الأدب العربي كله نجد عددا من الشعراء يمكن أن نلتقي حوته وكذلك هناك مفاد يمكن أن نلتقي حولهم . وليس هذا هو المشكل والخلاف في الحقيقة أمر لا أشتاه . وهو معروف في أوروبا . وفي تاريخ أوروبا بشكل قوي ، حتى إنهم يختلفون حول مستوى . وهذا ذكر

بواجهته بالنقد ، أو نوجه وظيفة النقد إليه ، لإنشاء هذا الحد الأدنى من الوعي بالأشياء ، وتقديرها ، والقدرة على تقديرها . ثم يبقى بعد ذلك أن نختلف فيما دون ذلك ، ولابد أن نختلف كي يحدث النمو والتراكم والاتصال الدائم نتيجة الخلاف بعد الخلاف .. نختلف مع أنفسنا ، وبخلاف معنا الجدل التالي وهكذا . وهذا شيء طبيعي . إن كل شعب على الأقل يحرص على أن تكون بينه لغة مشتركة .. واللغة تتعامل بها الناس ولكنها لا تمنع أبدا أن يختلفوا فيما بينهم

ما بالنسبة للدور النقدي فأريد أن أرجع إلى وظيفة عملية له حتى يصل إلى نتائج إيجابية لهذه المناقشة .. والوظيفة العملية التي أريدها هي أن يتجه عمل النقد فيما يتجه إليه في وقتنا الراهن إلى فكرة إعادة النظر وتنظيم لتتابع حقبة تسميها الحقبة الحديثة في حياتنا باعتبارها مرحلة متجاسة ، وإن يعد النظر في المسلمات والفرضيات التي طرحت وأخذت على أنها مسلمات ، وأن نخصص مرة أخرى ، وأن تعاد عملية خلق العلاقات والتجاسس والتماثل بين الوحدات على أرض واحدة وهكذا . وهذا العمل يتطلب جهدا كبيرا من القائمين بالعملية النقدية من أجل تصفية ذلك كله إلى ما يمكن أن يسمى لنا لغة مشتركة . ولكن قبل هذا فيختلف الناس أحيانا على ما يقع في دائرة البدييات . لما كان يمكن أن يشأ حوار منسجم وبناء وإيجابي بعد ذلك ، فهذه هي القضية

شكري عباد :

الحقيقة أني أريد أن نشير هنا إلى قضية لم يتعرض لها ونحس النقد بالذات ، وهي قضية التقدم الهائل الذي أحدثته في الفكر النقدي في خلال الأعوام الخمسين الأخيرة . أو ربما أقل من ذلك في الحقيقة ، فقد تصل إلى ثلاثين سنة فقط ، أي بعد الحرب العالمية الثانية بالبسط . هذه القضية التي لم نشر إليها حتى الآن هي المسئلة عن كثير من الافتتان السطحي بما يأتي من الغرب ، وهو الأمر الذي اشتكى منه الدكتور عبد المحسن ، وأشار إليه الدكتور عز الدين إسماعيل أكثر من مرة عندما تحدث عن اختلاف لغات النقد .. قد يكون هناك شيء من الظلم في الاتهام بأننا نكرر أنفسنا في مشاغلنا النقدي الحديث ، والحق أن هذا ليس صحيحا ، والأولى أن نقيم ما صنعه الآخرون . مثلا مدور وهو أحدث ناقد كبير ، أصبح مؤسسا كما يقول الدكتور صبري حافظ ، ولا أريد أن أطيل كثيرا في هذا ، ولكن كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» عمل جيد ومهم في تقييم تراث من سبقوه بالإضافة إلى عمله هو بعد ذلك . هناك أيضا زميلنا الدكتور أحمد كمال زكي وله أيضا متابعة لهذا في النقد الحديث ، أي أن هذه العملية لم تتوقف ، وإنما المسألة ساطة إذا ما عدنا إلى جذر المشكلة أننا مثل الأرض المنخفضة والغرب مثل الأرض العالية ، وبماضع فإن مياه المكورة لابد أن تفيض إلينا من عندهم على نحو ما يعرف الملاحون من أن الأرض المنخفضة تأخذ ما يورد إليها من المياه الأرض العالية فتكثر فيها الأملاح . وإذن فمن تأخذ التصفية الملاحية من أرض العرب . وإلى أن نستطيع الاقتناع بأننا فكريا على الأقل آدميون كما أن الآخرين آدميون أيضا ، وأنا دون خوف منهم ، وبكل الرعية في أن نعلم منهم أن نستطيع أن نكون أكثر من أنفسنا . أي بالتعبير البسيط : أنا لا أستطيع أن أكون أكثر مما أنا ، بمعنى أن المفرد منها حاول أن يعيد

الإنسان قسطل قردا ، ولن يستطيع أن يتصرف إلا كما يتصرف الفرد . ولن يصكر إلا كما يصكر الفرد . من هنا أقول أني منها أحد من الخارج قلن أكون إلا أنا ، ولابد أن يكون عندي الشجاعة لأن أكون أنا ، عندما أتعلم من العرب أو عندما أفكر في رثي . وهذا قلب المشكلة ، وهي محنة حلقية أو مرض قبل أن تكون مشكلة نقد أو مشكلة حضارة

حابر عصفور

هناك نوعان من المشكلات .. مشكلات داخلية في بنية النقد نفسه ، ومشكلات تأتي من صلة بنية النقد بأشياء خارجية . نادا يصب الزكبر دائما على قدر من المشكلات الداخلية مع أن الكثير منها في الحقيقة خارج- لمشكلات خارجية عنه . وما أوجه هذا الكلام إلى الدكتور شكري لأنه حريص دائما على أن يبعدنا عن هذا

شكري عباد :

أنا انتدأت من هذا

حابر عصفور

ولكن كلما اقتربنا منها قلت لنا تركوها

شكري عباد :

لأننا لابد أن نركز على القضية الحزبية ، وإذا ما وسعنا هذا الشكل وأردنا أن نعالجها بصراحة وموضوعية ، فسننتهي إلى ما انتبهنا إليه الآن ، وهي حال لا تيسر .

عز الدين الدين إسماعيل .

هناك قضية أخرى في البداية وهي قضية النقد الأكاديمي وغير الأكاديمي ، وهي قضية مطروحة أيضا وكثير من الناس مهتمون بهذه المسألة ويلحون على الكلام فيها . وهناك شبه اعتقاد لبعض الناس في أن هذا النقد الأكاديمي عمل يعزل نفسه بطبيعته عن الحياة وعن الواقع ، وعما تحتاجه البيئة ، وأنه يخلق في أوهام وفلسفات ، وما إلى ذلك من أقوال ترد في هذا السياق ، من قبيل أن النقد المعال المؤثر الجبوي الذي نواجر فيه كل الصمات الإيجابية هو ذلك النقد الذي يطلع علينا كل يوم أو من يوم وآخر في هذه الممارسات البسيطة السريعة الملاحقة لكل ما يظهر من نتائج أدبي . وهذه القضية تحتاج إلى كلمة ، لا للاتصاف بشيء ، ولا للتقليل من قيمة شيء ، وإنما لوضع الأشياء في مكانها بالنسبة للوظيفة الموقعة عما يسمى النقد الأكاديمي ، وهل هو عمل معزول عن الحياة وعن المجتمع ولا وظيفة له مباشرة في واقع الحياة الأدبية ، وفي تطويرها ، وأن النقد اليومي الملاحق المتابع هو صاحب الدور الجبوي الحقيقي .

بلر الديب

النقد الأكاديمي هو الخلاص ، وهو الذي ينتظر منه الحلول دون شك ، ولكن كلمة الأكاديمي هذه مضطرب أحيانا في معناها أحيانا

عندما يستخدمونها في النقد يفقدون بها أي Scholarly work وعمره عن القوائم السليحية والنقد التاريخي للنصوص ، والتواريخ وما أشبه . وحتى هذا نحن محتاجون إليه احتياجا حقيقيا . وأنا أتصور وأنا أتحدث عن المتابعة أن أقول عنها : إن هذا هو الحد الأدنى الذي يجب أن يبدأ منه . ولكن الدراسات الأكاديمية هي طمعا خلاصا في الحقيقة ، وإلا كيف سيعبر القيم وكيف يعمل في التاريخ دون جمع هذه المعلومات على الأقل ودراستها دراسة حقيقية وعملها نقلا حقيقيا ؟ النقد الأكاديمي بها المعنى ليس جوهريا بحسب وإنما بدونه يصل

شكري عباد

يمكن أن أقول كلمة في هذه المسألة ، وربما كان هذا محاولة من لترجمة كلام الأستاذ بدر . النقد الأكاديمي كما أتخيله في مفهوم هو أن الخدمات بالنسبة لدراسة الأدب هي المختبر الذي تنسج فيه الأفكار ، وهي تشبه في ذلك ما يسمونه بالـ Hot House المستعمل في تربية البساتين . وهدف الجامعات في الحقيقة يعزل الأفكار - عمدا - عن الممارسة اليومية ، لأن هذا يسمح لها بأن تتطور وتعود في شيء من عزلة . وهذا يساعد جدا ، بل هو ليس مجرد مساعد ، وإنما يحتاج يكون شرط جوهريا للنوع النقدي الذي نحدثنا عنه . وكثير من الممارسات الأكاديمية يسعى أن تكون عادات قائمة في الحياة ذاتها . وبطل ذلك ما يسمونه بالـ Sense of Fact أو الحرص على الأمانة في الطوقال . وهذا سلوك علمي . بل يكاد يكون حلقيا يترن على أحسن وجه في الجامعة . ولكن إلى جانب ذلك هناك شيء يجب ألا ننسى وهو أن الأكاديمي من السهل أن يترن في دراستها إلى تقليد ، وإلى السير في طريق معلمه أستاذ ما وأورثه تلاميذه . وبظلم هكذا إلى أن يحدث ثورته داخل الجامعة نفسها . وكما يعرف أن كثيرا من أساتذة الفلسفة وغير الفلسفة يمكن أن يذهبوا من سبيل إلى إصلاح الجامعة إلا بمحاربتها من الخارج . وهذا هو الشيء الذي في الأكاديمية ، والذي يمكن أن يكون طائرا عندما يسببه أكبر من ظهوره في بلاد أخرى ، نظرا لأن الأستاذ حاملي عددا - ينتهي الصراحة - مثقال بأعباء لا يقدر على حملها إلا أنصاب الآفة . وليس مجرد الأنطال - فكيف يستطيع أن يجدد أيضا فرق أن يراعي الأصول المعادية الدائمة الثابتة للبحث العلمي . وهذا الكلام ينبغي ألا يرد دون تعليق من المذكور عن الذين

عمر الدين إسماعيل

حقيقة أن هذا كتب أكثر من مرة في بعض المجلات . وقد كتب من اشتعلت فيه الثقافة . وربما وجه أيضا إلى مجلة «فصول» . فما وجه ذلك؟ وفيما نرجع إليها من كثير من أستاذ من أنها مجلة أكاديمية . وكان كلمة أكاديمية أصبحت شعارا يعمل به الشيء دفعة واحدة ، أو ترفضه دفعة واحدة . وكأن من يريد أن يروج نفسه ما عليه إلا أن يقول إنها مجلة أكاديمية . وشخص بذلك كل الأعداء المتعلقة بالظلم بما إذا كان فيها شيء ، أو أن يقول نفسه : ما دام أكاديمية طمعا حانا للأكاديميين فقط . هذا معني سمعه حتى الآن . وهذا دليل على أن المعايير البسيطة الأولية التي تقع في الوجدان لا تكاد تلتقي عندما . أما ما

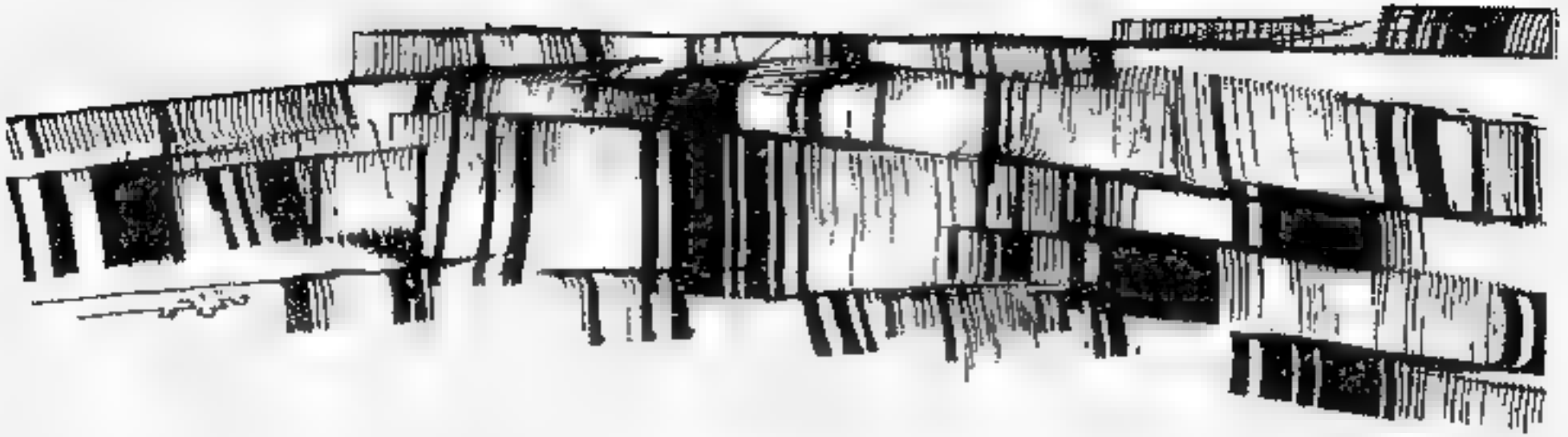
يلاحظ أحيانا من ونوع الأكاديمية في دائرة الحدود : هي الحقيقة أن هذا يتناقض تماما مع الإمكانيات الوحيدة المتاحة لأكبر الأراكم والناشع . نحدثنا عنها من قبل ، لأنني أتصور أنه إذا ما كان هناك مجال محدد أو إطار محدد محصور تماما ، فمن الممكن أن تتحقق فيه ظاهرة الأراكم العلمي والتطور والنمو واللاطراد . وكذلك الأمر في مجال الدراسات الأدبية أيضا ، فهو مجال أكاديمي لأنه - وهذا يمكن الآن تسجيله والاتفاق عليه بشكل ما - إذا هيئت الأبحاث التي قدمت في الدراسات الأدبية منذ خمسين عاما إلى الجامعة بما يقدم اليوم فلاشك أن هناك مرحلة تطور ملحوظة . فمن الطبيعي جدا ، والمألوف جدا ، الذي يعيه كل مشغول بالجامعة ، هو أن يكون البحث أو العمل الذي يتقدم به ، أنه الدراسة التي يقدمها - متقدمة خطوة ما عما سبقها من دراسات

وعندما تأتي مرحلة من المراحل يتجسد فيها العمل بتأثير نفوذ أستاذ بعينه أو ما إلى ذلك فإن ذلك يؤدي إلى حدوث التحجف . وهذا قد يحدث في قطاع محدود : لأن الجامعة أصبحت هذا من الجامعات وعددا من الأساتذة ، وهذا من القدرات . وفي الحقيقة إننا نلاحظ أن هناك ضياعا لهذا النوع من الأراكم والنمو العلمي واللاطراد في الدراسات النقدية والأدبية ، وهذا الأمر لا أستطيع أن أقول إنه متحقق خارج الإطار الأكاديمي بشكل ملحوظ بنفس الدرجة . فدراسات انعقاد الأدبية في الثلاثينات تمثل فئة من قسم الدراسات في ذلك الوقت . واعتقد أن أشاء المقاد - إن صح أن له أشاءها من حيث التوسع الاجتماعي على الأقل - لم يستطعوا بعده أن يحققوا المستوى الذي حققه هو في ذلك الوقت . وهذا الاعتبار معناه أنه لا ينبغي أن المقاد ولا ينتمون إلى فكر طرح قتلهم ، وعندهم أن يجددوه ، أو يصاه إلى مستوى أعلى أقل تقدير

والفرق الذي أتمناه في هذه السطور بين الدراسة الأكاديمية . وبين الدراسة خارج الإطار الأكاديمية هو أن تحقيق الأراكم العلمي أو الأراكم الفكري متاح بالضرورة . مهما كانت المعوقات في بعض الأحيان ، في إطار أكثر مما هو متاح خارج إطار الجامعة . ولذلك فإن نظرة إلى ما يكتب في هذه الأيام من كلام يقال به كلمة نقدية في صيغة أو في حريضة أو في مجلة عابرة تدعى «أبجد» . هذه مجتهدات . حركة الفكر الذي ينبغي أن يكون لها الأثر في الأراكم العلمي أو في كثير من الأحيان . من أن هذه الحركة يمكن أن ترجع إلى كونها تعتبر السبيل . أو في الأقل ، هذه الحركة من أن هذه الحركة يمكن أن تعتبر حركاتها هي في حد ذاتها - وربما يصعبها ربما لا تتقدم من كتابات هذه الأيام . وهذا الأمر نفسه ينبغي أن يلاحظ على الأكاديمية . ولا طعن في غير الأكاديمية ، ولكن حرصا على فهم الطبيعة المزدوجة للأكاديمية ، فكيف ينبغي أن نكون . وما حصله ، وما يمكن أن نحققه

شكري عباد

صحيح في تطبيق . إن ملاحظتك تدعو إلى مدونه خاصة عن دور الجامعة ، لحالة أستاذ . نستطيع أن نقول جميعا على أن الجامعة هي الثورة التي يمكن أن يعم فيها وعي ثقافي جديد ، لا في امتداد وحده . بل



الراعي وإسهامها الكبير في النقد الذي صدر عنها وها خارج الجامعة ولا حرج في القول بأن هذا الإسهام يمكن أن يدخل في إطار الدراسة التي نسيها الأكاديمية ، بمعنى أنها تتوفر على مجموعة من لبقايد العلمية الأساسية التي يجب أن تكون هي الحد الأدنى في أية دراسة نسيها نقدية . ومن هنا نبدأ الدخول في نقطة ثانية وهي علاقة الناقد بالجمهور ، وأقصد بالجمهور معناه الواسع ، جمهور القارئ والجمهور الذي هو جزء من الحركة الثقافية . هل الناقد جزء من الحركة الثقافية العامة أم أن الناقد معزول عن هذه الحركة وعاكس على صلب الأحداث في الجامعة ، وليس لأبحاثه علاقة آنية ولا دور كبير في هذه العملية ؟

هناك أيضا نقطة أساسية أريد أن أطرحها وهي العلاقة بين المبدع - سواء كان ناقدا أو كاتبا حلقا - وبين الجمهور ، بمعنى أنه لم يحدث حتى الآن أن أصبح الجمهور هو الشيء الأساسي الذي يتوجه إليه الناقد والمبدع معا ، بمعنى أن يكون الجمهور هو القاعدة التي تنص على المبدع اقتصاديا وفكريا ونحمله من أمور أخرى كثيرة جدا يراعيها في عملية الإبداع . حتى الآن لم يستقل لكاكاتب أو انصف امصري عن كثير من المؤسسات الأخرى . ليس لها علاقة بمؤسسته الثقافية ، ولا بدوره بسب أن علاقته بهذا الجمهور علاقة ليست أساسية . وهذه تعود إلى مشكلة أخرى أيضا عن المثقف النقدي والمثقف معصوم . في آخر هذه النظريات الا احاطة في تلك المسكنة والسؤال هو : ناد لم يحدث هذا ؟ وهذا جزء من المشاكل الأساسية في مشكلة المبدع في عدم قامة بدوره . وواضح أننا من خلال هذه الدوة على شبه اتفاق بأن النقد لم يقيم بدوره في مشاكل كثيرة جدا خاصة بقصة علاقته بالتراث والتراكم ومشاكل أخرى كثيرة جدا خاصة بعملية التفهم وعلاقته بالإبداع . بعملية المتابعة . وكل هذا ناتج في بصوري من أن هذه العلاقة لم تدرس بشكل كاف ولم تطرح تصورات عنها .

عز الدين اسماعيل

يبي شيء واحد وهو يربط على هذا بناء وهو الجمهور القارئ أو المستهلك . كل القصايا التي تعرضها لها أو الحوارات التي مستها المناقشات كاتب تعلق بالناقد ودوره ووظيفته ، ولكننا لم نتعرض لموضوع الناقد صاحب الحق الأول ، وهو القارئ أو الجمهور . وموضوع الجمهور القارئ ، يمثل قصصه ربما يقول الدكتور شكرى ، . نطلب بدوره

في أي مكان آخر من مجالات الفكر . وليس هناك خلاف حول هذا ولكن السؤال : لماذا تدهور النقد خارج الجامعة ؟ يمكن الرد عليه بأن النقد بطبيعة الحال ليس مؤسسة . وانعد الذي كان يتم خارج الجامعة كان مرتبطا بمؤسسة هي الصحافة . ولكن الصحافة أصبحت الآن صحافة ، ولم تعد أدبا كما كانت في الوقت الذي كان يكتب فيه طه حسين أو العقاد معالمتها النقدية . ولذلك فإنه لا يخرج ولا يخلص لم يريد أن يدرس دراسة نقدية جادة ، أو أن يمارس النقد بطريقة جادة ، من أن ينتهي إلى الجامعة كمؤسسة

والجامعة ، أو كلمة Academism . لم نكن نسمعهم لنقدية اعتباطا ، وإنما بطبيعة الحال بتحكم كونه مؤسسة لها طبيعة الاستقرار وهي تحتاج من وقت لآخر إلى نوع من التورج إلى التورج من دمجها وليس من خارجها . ودأب هنا إلى قضية أخرى أريد أن أبدي حوها ملاحظة عندما نتكلم عن التراكم وعن التناهم وعن اللغة المشتركة فإننا لا نرى التورج داخل التراكم ، ولا الاختلاف داخل مفهوم اللغة . والتورج على بعض الممارسات أو الإجراءات أو حتى المناهج المتبعة في بعض الجامعات أو في الجامعات كلها . وثما كانت ضرورية ومهمة لعملية التراكم أكثر من مجرد الاستمرار . لأن هذه التورج تحدث الفصول . والعملية عملية بيولوجية محصنة ، ولا بد من هدم الخلايا الميتة حتى يستمر الجسم في الحياة . وهذه هي ملاحظتي الأخيرة

صبرى حافظ

هناك تعليق بسيط حول مسألة الأكاديمية . وأنا في تصوري أرى أن هناك معيين أساسيين للأكاديمية عندما نتعامل بها . إذا كانت الأكاديمية بمعنى المجدية والضرورة العقلية والتربية العلمية فهذا موضوع أما إذا كانت الأكاديمية تطرح بمعنى العزلة والانعلاق عن الحركة الثقافية والاهتمام بالأشياء التي لا اتصال لها بالواقع الثقافي والاجتماعي ، فهذا هو المفهوم الذي أتصور أننا مرفضة أيضا . حتى أولئك الذين ينتمون بأنهم أكاديميون يرفضون هذا المفهوم . والحركة النقدية في مصر على وجه التحديد كان فيها إسهامات كثيرة جدا لبعض العقاد من خارج الجامعة . وكانت هذه الإسهامات مهمة . ولندكر دور يحيى حوى مثلا ، ودور فخرى أو السمرود . مع أن أحدا لا يذكره الآن . ودور معوية محمد نو ، ولا يذكره أحد الآن أيضا . حتى ممدوح وعلى

خاصة . في الحقيقة هناك سؤال هو إلى أي حد يصبح الجمهور نفسه
فإنما وظيفة الناقد الذي هو صهام الأمان ، والذي يجب النقد ما أشرب
إليه في مستهل كلامك من أن هناك أشياء يسمى أن رفض أصلا ؟
نادا لا يكون هذا من وظيفة الجمهور القارئ نفسه ؟

بدر الديب

ولكنها تظل وظيفة النقد أيضا ونحن قد بدأنا الحديث بقولنا
إن وظيفة النقد الأساسية الأولى هي حلل اهتمام ووعي بالأدب . وعندما
يحلل النقد اهتماما ووعيا بالأدب ، فإنه يعلم الناس ويمسحهم قدرا من
لقدرة على الحكم وعلى النقد . ويحيل إلى أن هذه مسألة ضرورية
بالنسبة لعملية النقد . فالمصكير في الجمهور تمكيز في الثقافة والتعليم .
وهذه قصة أخرى .

جابر عصفور

ويكن هناك قصة أخرى سبق أن أشار إليها الدكتور عبد المحسن
وهي مسألة الغموض عندما قال . إن هناك كتابات نقدية غير مفهومة .

بدر الديب :

العلم من الضروري له درجات من الغموض .

عبد المحسن بدر :

نحن بدأنا بمحوظتين أخيرتين لا أجد بدا من ذكرهما في مسألة
القدم والحدائق بالنسبة للدراسات الأكاديمية . وأنا لا أريد أن أتحدث
أن نمر ، لأن القصة في الواقع ليست قصة القدم أو الحدائق في
الموضوع . وأنا أذكر أن الدكتور طه حسين قد أحدث تأثيرا كبيرا جدا في
تاريخ الأدب العربي نتيجة لتناوله للشعر الجاهلي والقصة التي تمس
هذا الأمر هي قصة مسيح التناول ، فهو الذي يمكن أن يؤدي إلى
موضوع مهم كان قد بدأ أن يكون موضوعا معاصرا ، لأنه مسجوب عن
أسئلة تدور في ذهن مثقف معاصر ، وتتصل بالواقع المعاصر . وإذا
ما قدم وحدانية هنا ليسا بتأثيرهما المطلق ، وإنما المسألة هي قدم المسح أو
حدائث في التناول . ومعنى المسح هنا ، ولا أجد بدا من تعريفه مرة
أخرى ، هو أنه الرؤية للحياة التي نجعل هذا التحليل صالحا للواقع الذي
نعيشه ، أو يجب عن أسئلة مطروحة في الواقع الذي نعيش فيه ، وأنه
لا يجب عن مثل هذه الأسئلة . إنما بالنسبة للجمهور فأننا منذ البداية
أقول - عندئذ كيمما نحدد ، وربما تمثل المسح أو الموقف النقدي نفسه
تمثلا كاملا - وليس مجرد حفظ - سيزدي بالضرورة إلى أنك تستطيع أن
تعبّر عما تراه بوصوح . وأنا هنا أشعر أن قضية الغموض تأتي من عدم
تمثل الناقد تمثلا كاملا لما يقول ، بل أساسا من عدم اتحاده موقفا نقديا
كما يقول ، لأنه عندما يحدد موقفا نقديا ، وعندما يمثله ، فإنه سيكون
قد اختاره ، لأنه يجب عن أسئلة معينة مطروحة عليه كدات ،
ومطروحة على الواقع في نفس الوقت . ومادامت عملية التمثل قد
حدثت ، فإن الناقد في نفسه يستطيع أن يوصل والتوصيل هنا ليس
بمعنى التسطيع بأي حال من الأحوال ، لأن الرؤية أو الفكر هما كان
معقد فهو رغم ذلك من الممكن أن يصل . وإنما الذي يحدث حقيقة

في كثير من الأعمال العديدة هو أن الرؤية نفسها غامضة . أو أن الرؤية
نفسها غير ممثلة تمثلا كافيا . ومن هنا فإننا نقطع عن الجمهور

والقصة عندئذ ليست قضية صعوبة في اللغة ، وإنما هي قضية
عدم تمثل قبل أن تكون صعوبة في اللغة . ويوم أن نمثل أنت ويوم أن
نكون لك موقف ، ويوم أن يتكامل وعيك النقدي ، فذلك في هذه
الحالة تستطيع أن توصل أصعب الفكر في الدنيا ، وأكثرها غموضا إلى
هذا الجمهور القارئ ، وبالتالي يمكن للناقد أن يتعامل مع هذا
الجمهور ، وتصبح عملية التوصيل أكثر حداثة . والمشكل هنا أنك
تترك الأرض لهذا الناقد اليومي الذي لا موقف له ، والذي قد يقول
كلما حارجا عن النص ، ولا يقدم النص ، ويعطي مجموعة من
الأحكام السطحية التقليدية المتكررة باستمرار ، التي يعيها أي ناقد ،
وتترك له الأرضية . لأنه يكتب على الأقل بوصوح ، وفي أرض مألوقة
بالنسبة للجمهور القارئ ، وتتناول أنت له عن هذه الأرضية . وليس
هذا نتيجة لأنك تنحني عليك كتابة نقدك بهذه اللغة . وإنما في كثير من
الأحوال نتيجة عدم تمثل القصة ، أو عدم الوعي بها ، أو عدم وجود
الموقف النقدي

عز الدين سماعيل

على كل حال فإن هذا قد ربط لنا ثلاث نقاط من النقاط التي
نطقتنا فيها ، فيما يتعلق بوظيفة النقد في وقتنا الراهن . الأولى وظيفة
النقد بالنسبة لنا . والثانية إمكانية خلق قدر مشترك من التماسك عن
عكس طرق الأفكار بالصورة الواضحة المبهومة التي تستطيع أن تصل
إلى القارئ ، وأن تؤثر فيه . والنقطة الأخيرة أن مستوى التمثل يمكن أن
يتطور ويرتفع مستواه بحيث ينشأ بطبيعته كل ما يمكن أن يكون طارئا
ومريفا ، أو لا يستحق البقاء . وهذا يؤكد مرة أخرى أن من وظيفة
النقد أن يساعد الجمهور على أن يصبح جمهورا قارئا بالمعنى الحقيقي ،
أي أن يصبح الجمهور القارئ الذي يستطيع أن يكون المعيار الواسع
العربي لكل ما يطرح عليه ، فقبل ما يراه يستحق الاعتدال والظفر ،
ويرفض ما دون ذلك . وعندئذ تكون وظيفة النقد قد اتسمت من دور
ناقد محترف إلى جمهور يتلقى ، وإلى جمهور قادر على النقد . وهذا
تتحقق نقطة اللزوم العام الذي ينبغي أن يكون هناك قدر من الحكم ،
ويصطب أحكام الناس فيما يطرح عليهم من أعمال أدبية

شكري هياذ :

حنان راتب .

عز الدين سماعيل

إذا كان لابد أن أقول شيئا في النهاية ، فحين في الحقيقة لا
يستطيع أن يعبر عن الشكر لكل الكتابات العديدة ، والأفكار العديدة التي
طرحت . ولا أحد ما أستطيع أن أعبر به حقيقة عن مشاعري الشخصية
إزاء هذا الاهتمام ، وتكريس الوقت واجهد هذه الدوة من جميع
الإخوة الأفاضل .



ترقب صدور العدد الجديد
من :

فطول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير :

د. عز الدين اسماعيل

تصدر

4 مرات

في السنة

القصة

مجلة الإبداع الأدبي
والدراسات القصصية

رئيس التحرير :

ثروت أباطحة
تصدر 4 مرات في السنة

الثقافة

الأصالة والمعاصرة

رئيس التحرير :

د. عبد العزيز الدسوقي

تصدر شهرياً

الجديد

أوسع المجلات الثقافية انتشاراً

رئيس التحرير :

د. رشاد رشدي

تصدر شهرياً



أحرص على اقتناء العدد الجديد

من مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب وفروعها بالقاهرة والمحافظات

الوافع الأدبى

الواقع الأدبى :

لمجربة نقدية .

تحليل سيولوجى لمسرحية «الاستاذ» على وصلى
مناهبات أدبية :

الأصمى والفتى والفتاة المستحيل سيد الشناج

محاولة لاكتشاف الجذور فى أعمال فاروقى عوريشيد... سامى عطية

عرض دراسات حديثة .

نقد الرواية تأليف : ليلى ابراهيم

عرض : مديحت الجيار

حركة الابداع تأليف : عائدة سعيد

عرض : محمد بدرى

استدعاء الشخصيات التراثية تأليف : على عطرى زايد

عرض : يسرى العرب

الدوريات الأجنبية .

الدوريات الإنجليزية

نادية الخولى

فؤاد أحمد

على وصلى

الدوريات الفرنسية

رسائل جامعية

عرض رسائل

لواء أنس الموجود

بيولوجرافيا

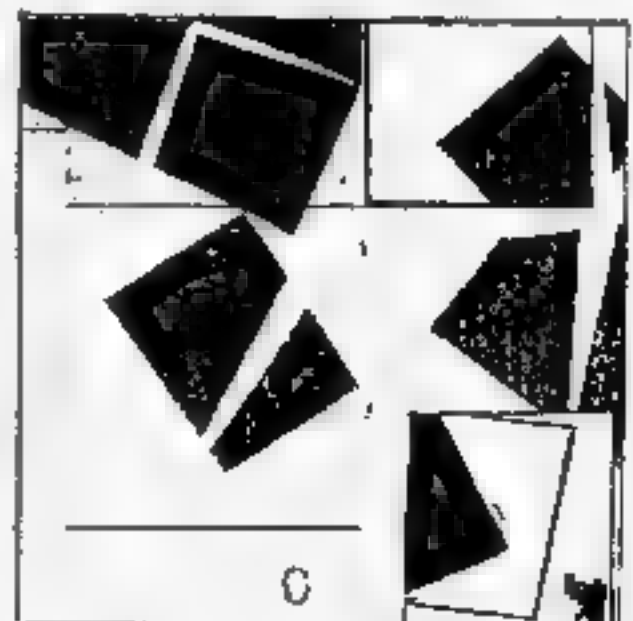
تقارير .

ليلى ابراهيم

مؤتمر التكنولوجيا والتنمية الاجتماعية

نصار عبد الله

مؤتمر رفاعة رافع الطهطاوى .



المجلس الاعلى للثقافة قطاع الدراما

يقدم
عاليًا

مسرح (السلام) ت. ٢٢١٩٤
المسرح الحديث يقدم:
سبعة تحت الشجرة
تأليف: وسيلر هامد
إخراج: خالد توفيق

المسرح الفؤى - ٩١١٦١٣
(بالأدب كليت)
يقدم:
الاستاذ
تأليف: رومانو ويه
إخراج: محمد جابر أشت

مسرح محمد فريد ت. ٧٤١٢٠
(اعداد الديك)
المسرح التاويديت يقدم:
تذكرة للجنة
تأليف: سامر غنم
إخراج: محمد جابر بجهد

مسرح الطليقة
ت. ٩٣١٩٤٨
يقدم:
هملت ٨١
إعداد وإخراج:
سامر صلاحي

مسرح الاطعمات
يقدم قدميا:
الراعي وأميرة البحر
تأليف: رافعي
محمد عبد العزيز

مسرح القاهرة للرائع
ت. ٩١٠٩٥٤
يقدم:
على فين يا عروسة
تأليف: أمينة بكير
إخراج: سامر عبد النبي

جاد

المجلس الاعلى للثقافة

قطاع الفنون الشعبية والاجتماعية

يقدم لهم
على مسرح

الباليت

جاد

فرقة أنغام الشباب

مع غارف الكمان الأول
أحمد الحفناوي

الفرقة الغنائية

والاجتماعية

سلافة
متوحات

- دكتور: مجدى رزق
- قيادة: مناد أبو هيف
- إخراج: د. حسن خليل

السينما الفؤى

تدريب الأسود والهمور
ابراهيم محمد الحلو

البرنامج العالمي المشترك بمناسبة
مرور ١٥ عامًا على إنشاء
مع فريده رومانيا للتراث الطائر

تجربة

نقدية

تحليل سيميولوجي للمسرحية "الاستاذ"

□ هدى وصفي



يفترض التحليل السيميولوجي لفرع مسرحي التعرف على بعض أصول اللعبة المسرحية ، كما يفترض أن الناقد يفتح في أعين القارئ النص المسرحي مكتوباً إلى جانب العرض له ، وذلك لكي يفتحها معاً في حلقة واحدة من التفسير الإشاري . هل أن التحليل السيميولوجي لا يفترض في الوقت نفسه ، أن يكون المحلل عازفاً من قبل بأسرار المخرج وحيث أنه يكون عازفاً مسبقاً لمحتاج العرض ، بل إنه لو لا بقراً - شأنه شأن أي مخرج عاذي - البرنامج ، الذي يحتوي على الغالب على كلمات بقلم المخرج ، بل بفهم أن يطلق من لمرأة وعيه الإدراكي على لراءة المسرحية لها وعرضها ، في الوقت الذي لا يمتلك فيه شبكة من الدلالات التي يمكن أن تفيد في تحليل أي عمل مسرحي يقدم على خشبة المسرح . وعلاوة على ذلك أن تحليل السيميولوجي للعمل المسرحي ، يبدأ عمله من حيث يبدأ المشاهد العاذي ، فهو يبدأ بفلك رموز ما يرى وما يسمع ، على نحو يتم بالسهولة والتخفى في آن واحد وهو يستسلم - من ناحية - لفرع المسرحي في سيرة الاستيعاب والتمسك (ولابد من الأبناء على هذه الحالة المتصاحبة لروح الاكتشاف الخفية) . وهو - من ناحية أخرى - يصحفر لتحليل الرابطة في إطار مهجى ، في محاولة لإيجاد تفسير موحد لكل أنظمة العمل الإشارية

حرم، المندرج على عبد دورها عند من بعد
و. ان سانه ، بعد بمصفاة استبداد الدلالات
لا. على يد - هذه الشرح - حتى اليوم
به صوره غير مستوعب بانه ان ذكته نفسه في
اطر الدلالات الأخرى وكل هذا يؤكد ان المنفذ
سليم وهي لا يمتد كله على عمدة استيعاب العمل
مطرحه مباشرة . ولكنه في نفس الوقت لا يمكن أن

التحريك الكامل لعمل مسرحي مستحيل لاسان
مطوية وتفاعله انما من عناصر الشخصية بعد
بتوب وهي عي لا تجده منطق في انظمة بعد التوب
جوده لأهمل للتصريح ووجهه ان بعد توب
على ذلك هذه الأشياء - وهذا من - حبه التفاعله فيار
شبهات التعريف نسبي إذ ان مسرحي قد
وهي بذلك التوسيع لإيماد مصفاة حبه نقد

وهو قد يثار جدل حول رفض ذلك تعريف باسم
تفاعله لامتصاص حتى المباشر ولكنك ستعرف
هل عملة الرويه واسمها عملة آية حتى ان
العمل به استيعابه استيعاباً كاملاً من خلال على عي
مباشر ورويه اسرع من مشاهدة العمل لعمده هذا هو
يسرجه ان ذهبه بكل جزئياته ، بكل أجزائه
مسرحيه . بعد لا يمكن أن عده حيث ان

يشخص كلية من النقد الانطباعي . ولكن لما كان التسجيل السيمبولوجي يرى ضرورة إدماج كل عناصر العرض في استمرارية متلاحقة ، وذلك من طريق الارتباط الدائم بالمحرك المباشر وبالمسجل للدون ، فإن القراءة السيمبولوجية لا يمكن أن تكون مكتملة ، ذلك لأن من تكون قادره على سيعات كل شيء ، وربما معنى لكل عنصر وجزئية في العرض . ولا بعد موقف الناقد صعبا في هذه الحالة ، كما لا يمكن تصور أن التقدم التكنولوجي سيعالج هذا المصعب من خلال استخدام كل وسائل التسجيل المصنوع والمزلي ، ولكن هذا القصور يفتد دليلا على أن التلقي يلف مع المخرج في درجة واحدة من تحمل العمل ومعنى بذلك أن يكون لكل منها رأيه ووجهة نظره . وقد يختلف الاثنان ولكن هل معنى هذا أن التلقي - إذا لمجرد بل مبدع - يسمح الطريق للتصويرات الضوئية ؟ قد يحدث هذا ، إذ أن المخرج الناقد كثيرا ما يتعرض لقيود داخلية من ناحية ، وذلك عندما يكون ملتزما بإعطاء معنى متكامل ، فهو لا يستطيع أن يهمل إلا بأسلوب التعميم وإلغاء العناصر المدركة في أثناء عملية العرض ، كما يتعرض من ناحية أخرى لقيود خارجية . ومعنى بذلك أنه لا يستطيع ، في أثناء العرض (الذي يشاهده للمرة الثانية) أن يهمل النص المكتوب الذي يكون قد قرأه من قبل ، وأن يتعمق العلاقات النفسية الأساسية ، بللمنى السيمبولوجي . ومع ذلك ، فإن الفرق بين التلقي السيمبولوجي والتلقي المهاد (وليس نقضنا هنا أن هذا الأخير يأتى إلى الصرح مملأ برصيد ثقافي وإيديولوجي معين ، يساعد على تعبئة ردود الأفعال القبلية) ، هو أن ما يتلقاه الأول يهوى ما يتلقاه الثاني ، ومن ثم يكون حظه من الإدراك أكثر خصوصية

وهنا نأتى إلى السؤال الثالث : كيف يكون قراءة سيمبولوجية ؟ وبكى يجب عن ذلك نقول : إنه ليس من الأمانة في شيء أن نحدد معوما متلاحقا لطريقة فهم سريع لبعض الدلالات الأساسية التي قد عثاها على سبيل المثال بسبب اقتناها لنسق من التعارضات : القدم / المعاصرة ، أو الملائكية / تأثير الواقع . إننا إن قلنا هذا إننا نقع في خطأ متعلق ، إذ إننا لا نلتصق إلا إلى الدلالات التي تتوافق مع لا برونيويا المسطرة (أي المجموعة للنكورة من مقولات للمنى التي تسمح بقراءة واعية للمنى) وهذه ترتبط طاعيتها في الواقع بمدى المعرفة التي يحصل عليها من الدلالات المنتمية للمحور البراديمي (أي محور الاستبدال) الواقع عليه الاختيار

وندا علينا ان نناول الأشياء يتوابع أكثر ويتعمق متأن ، وأن يقبل يادئ دى بدء أن نقوم بعملية حصر بدلالات ، دون أن نتجس - بما لدينا من معرفة سابقة على العرض - عن أن نكتفى بإيضاحات قد تأتى متأخرة وقد لا تأتى على الإطلاق ذلك أن المخرج

يحد متعة في الإكثار من الاستادات الثقافية وهو يعلم أنها ستكون محيرة بالنسبة للمخرج ، أو هو يتقن أن يكون كذلك . ولن نتجس من الخطط بين التلقي المباشر والنص المكتوب ، فمن الواضح في عرض من نوع مسرحية الأستاذ ، أن الكلفات تراجعت سيرا لكي تصبح المجال أمام الحركة (بتدفقها وتغيرها) لكي تجذب الانتباه . وقد يرى في ذلك قسا لسطيات العرض ، إذ أن العرض يتدفق في استمرارية دينامية ، تكون فيها حدود المشاهد مطلوسة أحيانا ، وقد يقال إننا ننسب وجهة نظر «أدبية» ، حين ربطت البداية بين كثير من المشاهد المسرحية ومدى تعاضها أو تواربها مع النص المكتوب ، وأن المخرج الأكثر بساطة لا يحاول أن يبحث عما قبل العرض ، بل يترك نفسه لجاذبية الصور المعروضة أمامه ، فهو أمام العرض في حالة تواجد حسى ، في حين يتشغل للتلقى - التلاذ بمشكلة اردواجية النص وعناصر العرض .

وإذا كل هذا لا يسعنا إلا أن نربأنا خدم قراءة تأويلية للمسرحية وكم كما ورد أن تكون قراءة تقريرية ! بقنا سنعاول - على طبقات مرآكية بما نسميه «أدب اللغة» - أن نقيم نسفا للمقارنا .

وبنذكر هذا النسق على سبيل :

١ - رصد الدلالات المتكررة .

٢ - تطبيق النموذج الثنائي للتلقى من دراسات «بروب» في «مورفولوجيا الحدود» أو تشكيل بيئات الحدودية ، «وسورير» في «متنا ألف موقف دولي» ، الذي يلو «جريماس في «عن المنى» بتحديد ما أسماء «تمثل السباق» أو الوظائف التي

للمرسل عنه / المرسل إليه - الحاجة / صاحب الحاجة - العوامل المساعدة / العوامل المضادة .

ملحوظة أخيرة : إن هذا التحليل لا يعدو كونه محاولة نقدية ، قد يجدها في نهاية الأمر محملة لمبرها ولكنها - رغبة منا في تقديم دراسة تطبيقية لعمل مسرحي شهده الجمهور في هذا الموسم - هو مسرحية الأستاذ - أقدمنا على هذه التجربة

ملخص نص الأستاذ ، للشور و العدد الأول من مجلة المسرح (أغسطس ١٩٧٩) وهذا النص كتبه سعد الدين وهبة سنة ١٩٦٩ ، ولكن الرقعة وضعت للتصريح بمرصه في ذلك الوقت وإذا كنا قد أشرنا إلى ذلك فيب الإعلان الضخم الذي يحدد للمخرج عندما يدخل المسرح ، متتلا في لافه كبيرة موضوعة فوق خشبه المسرح ، فتحوها لنا الآن في عصر الحرية ، ومن ثم فقد أصبح للمسرح بالأمس مسوحا به اليوم . ولكنها مستعاضل مع تلك اللافتة - التي تعتبر في الواقع توجيها لفكر التلقي نحو قراءة ذات طابع معين - كما لو أنها غير موجودة على الإطلاق

يتألف نص الأستاذ « من ثلاثة أصول . المقدمة (حجرة مكتب الأستاذ) يقف الأستاذ في حيرة من أمر مريض ، هل يجزمه من السمع أم من الكلام وفي هذه اللحظة يقتحم ثلاثة أشخاص عروته ويأخذونه عو إلى ملكة تنسب إلى العصر الفسفى (وهذه المقدمة محدودة من العرض)

الفصل الأول (ميدان كبير في المدينة) . يدور هذا الفصل حول الكارثة التي حلت بشعب «سومر» الذي أصبح بين يوم وبيلة لا يسمع . وقد استندمت الملكة التي كانت بالأمس حامية الأستاذ لعلاج هذا المرض . ويظهر الدورير (خاضع لطريق سابق) في نهاية هذا الفصل

الفصل الثاني (الفاعلة الكبيرة في الميد) . يتحكم الدورير في أحوال المدينة ، ويداوره جان ضرائب (شعاع سابق) وقاص (نص سابق) . وذلك لأنهم حدد حدوث الكارثة ، كانوا جميعا خارج المدينة ، ومن ثم أصبحوا هم وحدهم القادرين على إدارة شؤون البلاد لشعبهم محاسي السمع والكلام . ويحاول المهادى (وهو صبي شجاع سابق ، وكان أيضا خارج المدينة) الدفاع عن أهلها ويتبنى هذا الفصل بمشكلة تتمثل في أن العقار الذي استعمله الأستاذ جعل الناس قادرين على السمع ، ولكنه حرمهم القدرة على الكلام

الفصل الثالث (شرفة القصر للطلبة عن الميدان) : يحاول الدورير إرجاع الأمور إلى ما كانت عليه . ولكن المحاولات كلها تبوء بالفشل ، إذ كان الشعب قد انقسم إلى قسمين : قسم يسمع ولكنه لا يتكلم ، وقسم يتكلم ولكنه لا يسمع . وينتج عن ذلك الأوصاع ثورة بين الأهالي ، تنتهى بالقصاص من الدورير - الذي كان قد أدان الشعب الأمرين وتعود الحواس كاملة إلى شعب سومر . أما الملكة فتتزوج مع الأستاذ إلى حاله الذي كان قد تحصل من الملكية

ملخص العرض : يتكون العرض من جزئين وديكور واحد (ميدان تطل عليه قلعة وبعض الشرفات ، ويتوسطه سلم) . الجزء الأول : لا وجود للمقدمة ، يتفقد الأستاذ مع لشكة أحوال الناس الذي لا يتكلمون بالرغم من تمتعهم بحاسة الكلام وفقدانهم لحاسة السمع ، الاكتماء بالحركة الراقصة والموسيقى الصاخبة بدلا من صبيح الكلام ، ظهور الدورير في نهاية الجزء الأول

الجزء الثاني . محاولات الأستاذ لعلاج المرض ، وسوء أحوال المدينة (ظلم ، طغيان ، ضرائب عشوائية ، محاكمات بالقرعة ، مصادرة الاحلام) ، الانتقام بسبب العقار الذي عالج السمع وأفقده الناس القدرة على الكلام ، القصاص من الدورير دون حدوث شعاع كامل

تركيب الافتراضات الإشارية

من الوجهة الدرامية ، هناك بنية مكانية ثنائية ، فالديكور مقسم إلى منطقتين متميزتين من حيث الكثافة . أفقية المدينة ، التي تملأ كأنها من القرون الوسطى الأوروبية ، وعمودية اللامكان الذي أنى منه الأستاذ ، وهناك السلام الحجرية ، والحانة شبه المدنية التي شهدت بها المياح التي تنبه القلاع ، ودخول الملكة من الناحية الخلفية ، ودخول الأستاذ من الواجهة مباشرة ، والحركة الراقصة للمصاحف ، التي تعبر عن إيقاع الحياة في المدينة ، وللموسيقى الصاخبة ، التي تحول التعبير عن الزهرة المشار إليها في النص المكتوب

وبإزاء تلك الإشارات ، يجد المتفرج هذه داخل النص الجمالي للإيهام المسرحي ، ويعتقد أنه يشاهد مقامرة في قصر لا زمان وهو بنأب لرؤية بداية الصراع . ويبدو ذلك في العلاقة المكانية التي تدفع السكون - صاحب للمكان المثل (أى أعالى مدينة) ، والغازي الخارج (من كانوا في الخارج في أثناء حدوث الكارثة وبخاصة قاطع الطريق) إلى معركة يحاول فيها الثاني أن يخل مكان الأول ويستولى على ممتلكات يخليها عامر الديكور . وإذن فالإيهام المسرحي ليس نتيجة نوعية الصورة المسرحية لعناصر الديكور حسب (فهي كانت دقة الحكاية نفس علم أننا أمام صور واستمرات) بعد ما هو ناتج من الارتباط المنطقي والتجانس بين الأماكن والحركة مع نوعية المؤلف وحالة الدخالية للشخصيات . ومن المعروف أن الثياب اللامعة تم محاراً على الزناء (مع ملاحظته أن النص يبق على الملابس العادية للملكة ثمانية) ، كما أنه من المعروف أن مواجهة للتشافي تكون على شكل حوار في مكان غير معلق لكي تبدو حركة «مثل السيان» دليلاً عن سياستهم الدفاعية أو الهجومية . إن هذه حركة الإيمائية المستمرة (التي تقدم لنا الحزب بدل الكل ، والتأثير بدو السب ، والوسائل بدل الغايات) من شأنها أن تعدد الحدث المسرحي - عن الأقل بالنسبة لمتفرج اليوم - ليس في هذا المحسوس لمصحب (حيث لم يعد المسرح يملك - منذ زمن بعيد - ما يجنبه حل مناصرة القوي ذات الحكاية المباشرة) ، ونكر في المكان التفكير كذلك ، مادام هذا الحدث نتيجة لما لا نراه أو نستوعبه إلا بعبور الفكر . ولكن الإيهام المسرحي ، وإن كان سبغة لوسائل بصرية أو طبقية ، ليس سوى فتح شدي ربيح في الحال عندما يواجه مسؤولاً بأنفسه الدلالات الأخرى لتألفه (أو التوافق) على شكل تابعي أو «سيتجى» . وعلى حين يعتقد أن محال المعنى لثراء المدينة (مصور - قلاع - ثياب الملكة والوصيفة) واضح من أول وهلة ، نجد بسند في الحال ، وذلك بسبب عدم التجانس الذي تم منه دلالات حركة المصاحف وثيابهم ولست بحاجة إلى أن

يحدد عالم الأستاذ ، قد كان من الواضح أن المخرج أراد تقديم صورة خرافية له ، ذات إفساد ثقافي معي (هو هنا الإيمان بالعلم - مثلاً) وذلك لكي يستطيع إدخال بعد إيديولوجي خاص

وإذا نحن حاولنا رصد الإشارات ، وجدناها تتمثل بما يلي

أولاً : الانبجاعات الحسية في الحركة الراقصة وفي الحوار كذلك (عزفا ونصا) . «النادى قوم يا جدد ملك له وخلق عندكم دم مش كتابة إلى بصلوه طول الليل ... الناس جاءت من عابلكم طول الليل ... للمدينة حطرتق من كفر الناس» .^(١)

ثانياً : تسلط الإضاءة أكثر من مرة على مجاميع من الشعب ، وذلك في محاولة قرائن . الأولى خاصة بعض الإشارات الزمكانية في النص المكتوب . والثانية لربط العرض بالعالم الخارجي (وهنا لا يفرقنا الإشارة إلى تأثر جميل وأب بالهزج الفرنسي موديس بوجار ^{بوجار} سواء في استخدام موسيقى سترافسكي أو في محاولة الإشارة إلى العالم الخارجي كنص للعرض في ظل العرض الذي يقدم حالياً في باريس تحت عنوان «معدة الحرية للمسحورة» لمولير والذي أخرجه موديس بوجار ، نجد تسلط الإضاءة على مجاميع من الممثلين في لوحات ذات معنى واضح ، وذلك لربط محبة المسرح بالمجتمع الذي تدور فيه الأحداث) ولكن في حين نجد أن العرض الفرنسي ينجح في توصيل هذا المعنى إلى الخلق ، فمثل هذه المحاولة في مسرحية «الأستاذ» ولا يظاها المخرج إلا بوصفها تأثيرات شولية لمصحب

ثالثاً : الإنشاء على نفس الديكور طوال العرض (في النص المكتوب) بتغير الديكور أربع مرات

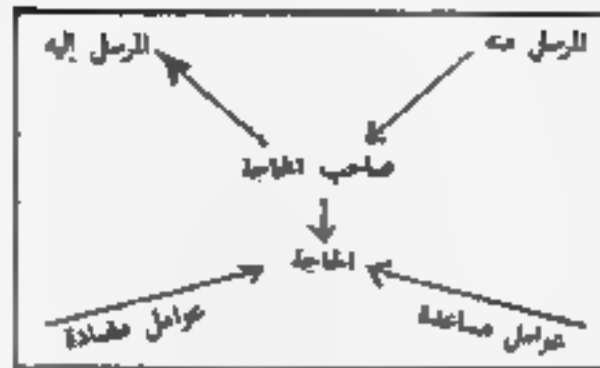
رابعاً : التركيز على الشخصيات الأساسية (مرضى / أصحاب) التي تستخدم خيوط قطي التواصل ، أي الكلام والسمع ، مع ما يصحبها من مفردات طية يوسمها خلق جو المسرح : وأيضاً ثنائية (التقدم / المتأخرة) حيث يظهر الأستاذ في كل مرة بسفزه الأتيق اليضاء ، في حين تظهر المصاحف والسلطة الحاكمة بملابس فاخرة الألوان ، ترجع إلى رسم طير (ونلاحظ أن السمة الأوروبية طغت على العرض : ظالمات كأنها القلاع المقروية التي حيرت من العبارة الأوروبية في القرون الوسطى ، والملابس تذكرنا بما كان يليق في أوروبا وبخاصة في فرنسا في أيام حروب المئة عام) . ويستطيع رصد ثنائية

أخرى هي (الطبيعة / الثقافة) ، حيث تستق الطبيعة هنا عناصرها من المفردات الدالة على الأماكن ، مثل تصاريص المدينة وما يحيط بها من مرتفعات ومخضات وجبال وأنهار ، والمفردات الدالة على المراكز الطبيعية ، كالمنتعة الحسية ، والرقص البراقص ، وزيادة الفصل (وقد أعمل المخرج الحزب الأول ، وأبقى على الحزب الثاني) أما بالنسبة للتقاة فإن المصباح الأكبر من مفردها يقع على كاهل الأستاذ ، وإن كان هناك نوع آخر من المفردات قد يرتبط بالأيديولوجية المسيطرة على النص (مع ملاحظة الاختلاف الجذري بين العلم والأيديولوجية) . ويستطيع أن نقول إننا من خلال رصدنا لهذه الإشارات نستطيع أن نشهد بناءً سيميولوجياً يمكن أن ينطبق عليه نموذج التحليل الذي أنشأنا إليه من قبل

وفي المرحلة الثانية من التحليل ، صمك على ما سببه «فاعل الحوار» . وقد يبدو هذا الاصطلاح غريباً ، إذ أن فاعل الحوار على المسرح هو بالطبع الشخصية التي تتكلم . ولكني أحدد ما نعنيه بهذا القول ، نرجع إلى رأى ورد في مجلة اللغات Languages^(٢) بحث عنوان «إفصحات والمفردات خاصة بالتحليل الآلى للسياق» ، وهو الرأى القائل بأن «الحوار المسرحي يتكون بعد عدة إنجازات من شأنها أن تلور المطلوب قوله وتشد ما لم يقل ، ويصبح الحوار - من ثم - هو تاج اختيار بعد حالة السلس ، ويستبد كل ما كان يمكن أن يقال أو كل ما يتعارض مع ما قيل» . ولكني أوضح هذا التعريف ، نعتمد في تحليلنا على عناصر مختلفة من القاطع الحوارية التي من شأنها أن تساعد في فهم ميكانيزم المعنى ، ولكننا في البداية ، نحدد «فاعل الحوار» من يقول «أنا» ، بمعنى من يتحمل مسؤولية الحوار في مولف ما ، ومن يربط بين عناصر اللغة والعناصر الخارجية (أى ما وراء اللغة) وسحاول التوضيح . ما الشخصية في النص المسرحي ؟ هل هي فاعل حوار ؟ إن الدراسات الحديثة تنبج إلى التمييز بين الشخصية والممثل والدور ، بمعنى أن شخصية لا تملأ كونها صيغاً لغوياً أو مجموعة من العلامات اللغوية ذات علاقة مباشرة بوظيفة الحوار والإخراج ، أما للممثل فهو الشئ الوحيد الواقعي في هذا الحال (ليس معنى هذا أننا نستبعد مفهوم الشخصية ولكننا نحدد) . وأما الدور فهو مجموعة الأعمال المطلوب تأديتها خلال العرض ، وهو في نفس الوقت الهدف النهائي لوجود الممثل على المسرح من جهة ، ولإحياء العلامات اللغوية ، التي هي الشخصية من جهة أخرى . وربما استجنا هنا إلى عقد مقارنة بين الكثافة القصصية والكثافة المسرحية هو

النص المسرحى يفرس غياب المؤلف تساؤلا مزدوجاً وهو : هل العلاقة بين المرسل منه (المؤلف) والمرسل إليه (المتلق) هي علاقة مبنية على سيولوجيا الاتصال أو سيبيولوجيا المعنى ؟ ذلك أننا نلاحظ اردواجية في طبيعة التعبير ، فالمؤلف يعبر عن نفسه أو هو يكتب [وقد يقول هنا من خلال بعض محيطيات التحليل النصي إنه ينقسم إلى عدد من الأنا : الأنا الحزينة (الملكة / الغانية) ، والأنا الشريرة (الوزير / فاطمة الطريق) ، والأنا المعادلة (النادى / طوبى الشحات) ، والأنا المقهورة (الجامع / الشعب) . وفي نفس الوقت يجمع المؤلف من خلال كتاباته أفراداً آخرين القدرة على التعبير ، وهنا نستطيع أن نقول إننا بصدد سيولوجيا الاتصال الذى يتم من البحر التالى :

٦ - عوامل مضادة - الودير والقاصى والحاجى
وجزء من الشعب .



ووضح مرادف هذا الودج الآتى أن قوة ما (مدينة - وطن) أى مرسل منه ، تدفع صاحب الحاجة (أى الملكة) إلى البحث عن حاجة (عودة الوعى) ، ولكن هذا البحث تعوقه عوامل مضادة (الاستغلال - الطغيان - الاستسلام - الودير وأهواته + جزء من الشعب) ، وتساعد عوامل أخرى (العلم - النضال - الأستاذ + النادى + جزء من الشعب) . ويتم هذا كله جزء من البشرية (الشعب) وهذه الوظائف ، أو محظوظ السباق ، تظهر على شكل 'شخصيات' وعوامل مساعدة (صاحب الحاجة / الحاجة) ، (المرسل منه / المرسل إليه) ، (عوامل مضادة / عوامل مساعدة) .

صاحب الحاجة / الحاجة .

ولا يخفى في المسرحية إن صاحب الحاجة هو الملكة / الغانية ، إذ إن صاحب الحاجة هو من تتركز حول رغبته الأحداث ، وهو من ناحية أخرى يهتم فعلاً بالسعى وراء الحاجة . فالمملكة تبني الإصلاح ، وتأمل في الهند ، وتتهكم على ما ترى . ومن ثم يبدو هدف البحث أو الحاجة ، سواء كانت فردية أو جماعية أو معوية ، كما لو أنها صورة بلاغية في داخل الحيلة الكبيرة التى هي النص المسرحى . وفي مقابلها نجد صورة بلاغية واستعارية أخرى ، تمثل الاستغلال الواقع على الشعب وعلى كل الطبقة المستغلة .

المرسل منه / صاحب الحاجة

إن العلاقة صاحب الحاجة / الحاجة ، أو الملكة / عودة الوعى ، قائمة من وطن يريد (شيء ما) لختم الإنسانية . ويستتبع ذلك علاقة وثيقة بين المرسل منه وصاحب الحاجة ، ما دام التعبير لم يتم إلا من خلال عمل اجتماعي معين ، إن الوطن يتطرق من الملكة شيئاً أفضل ، يتوافق مع رغبته ، ولكن هذه الرغبة الملكية تعوقها العوامل المضادة (استغلال - مرض) التى تمنع الملكة من التأثير على الصغير الجماعى .

وفي الحوار بين الملكة والودير يبدو ذلك جلياً -

الملكة : اصبح أنا ما عديش مايع أوجع ألف البلاد رى ردى وأبعد من الحكاية دى ساعات بالليل بيبدأ فى إن أنا اتسببت للناس فى المصيبة دى ساعات باحسن إني مشغولة من الوصع ده ، وإني لازم أخبره وأرجع للناس سمعهم تانى

الودير : تفرق أول ما يرجع هم سمعهم . جطر دوكى ... (٢)

الملكة : د إبت طول عموك حورر كل حاجة بالصدية بالقوة عموك عيش بعة ما شوهت سهديت

الودير : مش حيحصل أبداً . وعنى فكرة حق لو رجع للناس سمعهم ، أنا حاصص ردير برصه (٣)

وقد نشأنا أولاً لم اختيار سعد الدين وهبه امرأة ذات ماضى لكن تصبح ملكة على المدينة ؟ هل ذلك رغبة منه في تغريب الإشارة لا غير ؟ أم أنه يريد القول بأن الخطأ جماعى ، وأن الماضى المثلث ميراث الجميع ، ومن ثم يصبح للمعاصف الذى يديه الملكة / الغانية تجاه الشعب معنى المشاركة ؟ فإنا ما سر العلاقة بين الملكة والودير ؟ لعل رغم من إغصان المرض لبعض جزئيات هذه العلاقة ، والاكتفاء بالإشارة إلى واقعة اعتداء فاطمة الطريق (الوزير) على الغانية (الملكة) في الماضى ، فإن النص المكتوب يجعل الملكة تسترجع هذه العلاقة في إطار من الشاعرية . هل نجد تفسيراً لذلك في الوجودان لشعبي الذى يحكى عن ذلك الملك الذى يحتاج دأماً إلى تدابير الودير . حل الرغم من لجوء الودير دائماً إلى العنف في تعامله مع أفراد الشعب الذين يعاوبونه - مع ذلك - في إنقاذ الملك من ورطته ؟ ربما . ونأى للتساؤل الثالث : هل للتوقيت الزمنى هنا دلالة خاصة ؟ وبعبارة أخرى هل المقدره على الكلام دون السمع ، أى الثثرة التى هي السمة الغانية على المدينة ، تعبر عن الفترة التى صيقت النكسة ، في حين يجمع المصمت على المدينة بعد أن استرجعت حاسة السمع ، أى بعد أحداث يوليو سنة ١٩٦٧ ؟

وقد نكون الحاجة ، أى عودة الوعى ، هي نتيجة حتمية لاحتكاك هذين الوصعين . وإن كنا نحب على النص الإستغاثات المباشرة على الوصع الإجتماعى دون ترشيد الرمز بما يسمح بقراءة أكثر تشدداً من تلك القراءة التى تبدو في كثير من الأحيان وكأنها تقرير سياسى أكثر من عمل فني

وملاحظة أخرى خاصة بعودة الوعى ، ذلك أن أيضاً مرتبطاً بالرغبة في التودج الفعلي . وتؤدي دلالة تحكم الرغبة إلى ديناميكية الحدث ، إذ أن رغبة الملكة في شفاء الشعب وعودة الوعى ، كما هي في الواقع دافع فرجسي نحو وطن يتطابق مع موارعه الشخصية . ويسود ديث من خلال مجموعة من

• فوق الخشبة من الشخصية إلى الشخصية .
• في القاعة من المؤلف (الذى يحمل مكانه المخرج أو الممثل) إلى الجمهور . ولكن إذا كانت الكتابة القصصية تسمح بإبراز وجهة نظر معينة هي وجهة نظر السارد أو القاص ، فإن وظيفة الدبلوج في النص المسرحى لا تسمح بتدخل المؤلف أو ملاحظاته ، ويضطر النص المسرحى المؤلف أن يعرض غيره في الحديث (الشخصيات ، الممثلون) . . ويخلص من ذلك إلى أن الشخصية ليست مستقلة هي فلول ، فهذا الأسير هو الذى يحدد كلمات الشخصية ، إذا أن عملية السرد هي في الواقع وظيفة خلق ما نود أن نسرده ، ويتحكم فيها المؤلف كما يتحكم للمصور في الألوان ، بمعنى أن المؤلف - السارد ليس فاعل حوار ، فهو لا يحكى عن الشخصيات والأشياء ، ولكنه يحكى الشخصيات والأشياء ، والعلاقة بين السرد وعملية السرد علاقة وظيفية وليست تمهيرية . وهنا نكرر البنية المقلابة لتغيب الملمس ، التى تميره عن البنية المقلابة للمصوم يتحدث عن الواقع ، ومن ثم تتواصل بساطة بين الكتابة القصصية والكتابة المسرحية .

ربما يكون قد أطلنا في هذه الملاحظات النظرية ، ولهذا سنتجه الآن إلى تحليل ومثل السباق في مسرحية الأستاذ ، وخاصة حالة الملكة / الغانية

إذا حاولنا تطبيق نموذج جرماس التحليل فسنجد ما يلي

- ١ - المرسل منه : مدينة - وطن .
- ٢ - المرسل إليه : شعب .
- ٣ - صاحب الحاجة : الملكة .
- ٤ - الحاجة : عودة الوعى .
- ٥ - عوامل مساعدة - الأستاذ - النادى - جزء من الشعب

المشاهد الاستعارية ، كمشاهدة اقتلاع الشجر وعدم البسات الإجماعية التحية التي تشل التحرك نحو التقدم والتحسن

الوزير حيدر أنهم إليه حكاية الأستاذ اللي يحيى جيبه من ويا

الملكة حيدر يشوف سبب الحكاية إليه وحاول علاجها

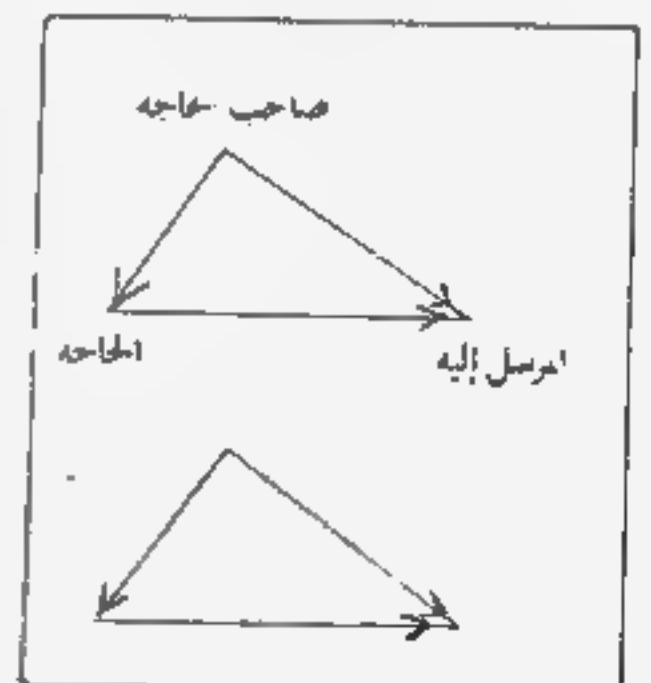
الوزير واري حمرنك الفردلي يهرار ري ده " الملكة دي مسائل سياسية وأنا مسئولة عنها . "

الوزير بقى ملكة على ناس ما يستعش ولا لرحمى بقى مع ناس يتسمع ؟

الملكة إن جيب الحق .. أنا أفصل مع ري ما كنت بشرط الناس يرجعوا ري ما كان

وإلى إصدار رغبة الملكة - نجد النص المكتوب يلجأ إلى الاستعانة بالصلاة على لسان الملكة التي تحاطب لأمة (وهي لا يعرفون أن نفوذ - النساء السيمبويوجية تعتبر صورة المبدأ بوحاً من تصوير العالم داخل النص) (التي حين يغفل العرض للمسرحى هذا الجزء ، كما يجرى العرض بتدليلات أخرى في حوار الملكة ويختصر الكثير منه ، ويلقى بعينه أكثر على هائق ، الأستاذ)

للملاحظات الخاصة بمولد الأطفال في المذهب بدول آداب ، أو الاستعانة من المشاهد المختلفة التي تقدم كحكاية من أمثال أفراد الشعب - أو التي تقدم نموذجاً من حواشيهم اليومية إلخ ... ولكن فاعلية الرغبة تسمح بإبراز الدور الإيجابي للملكة (مشهد الحب مع الوزير^(١٧) - أو مشهد الحكمة - وتفسير الأحلام ، وإيقاد أحد الظلمين^(١٨)) - ونستطيع أن نتساءل ، مصلحة من نعمل الملكة ؟ وهنا يعود إلى بعض العلاقات في داخل الفروخ الخليل إلى الملائكة صاحب الحاجة (الملكة) / المرسل إليه (الشعب) / الحاجة (عوده القومي) يتظلمها مثل يدبولوجي على النحو التالي



وهذا المثلث يبين كيف تتحرك الملكة تجاه المصلحة الإجماعية ، ويرد بعض التعليقات الخدلية التي تتبعها ترشد المبادرات الفردية في اتجاه نتائج إيجابية وتاريخية . ولكن هناك توازناً بين المقاطع الحوارية الخاصة بالملكة وتبنيها الوزير . ولذلك نجد بصدده حوار بين حوار الملكة وحوار الوزير . بما يؤكد ازدواجية الطبيعة العنيفة للنص التي يمكن من قرائن مختلفة . وكما يقول كايرو جروبيز : إن احتكاك وظيقي النص وليس احتكاك الشخصيات هو الذي يكون النص .^(١٩)

وهذه النظرة إلى اتجاها النص هي التي سبب منذ د. سار ماحي عن رايته وديالوجيهم ، في الوجود القرائي لصوب داخل النص وذلك من شأنه أن يغير المواجهة الضرورية لاستمرارية الحدث (وخاصة في النصوص المرسطة بأيديولوجية معينة)

وهناك ملاحظة خاصة بالنص ، أعدها المخرج أيضاً ، وقد كانت فرصة لتحريك لعبة التزيين على المسرح . ونقصد بها القناع الذي كانت تلبسه الملكة وفي إطار هذه الفكرة - نذكر أيضاً الإشارات المرسلة إلى الشعب ، التي كانت تحول إلى تردد لشعارات متناقضة مع **كان يقال** حركة اليد للصخرة بالمديح تتأوى مع حركة اليد المصغرة بالمديح واليبس ولكن النجاح الحقيق لهذا الاستخدام ، يدا لنا وأصحا في كسر قو القرض معا ، من خلال عملية الاستبدال المسرحي . فنقلب الآية ، ويصبح القهقري **والملك كان أقوى** **بوالطام** كل وضع لا عهد عليه . وهذا يحدث شيء لا يحدث عادة في حالة التربة الشعبية . وهو أن الشعب للقفور استطاع أن يبر في الطبقة الحاكمة بين وظيقي صاحب الحاجة والتمائل المصادرة (أي من هو منه ومن هو ضده) ، ولذا اسمد الملكة واتصل من الوزير أيجاول سعد الدين وهبة بذلك أن يبرر أخطاء بعبها ؟ ربما

الوزير (للمنادي) قول لهم يرجعوا وأنا أعيدك

الوزير : كان حيلة الشطر
الوزير : حولك أنا كنت بأمر عليكم
صحيح ، إنما عنان مصلحتكم ، كله عندكمكم أتم عنان معرو ناس كويس

الملكة (للاستاذ) يعملوا كده ليه ؟
الأستاذ : سحافوا بكلموا
الملكة : جعدروا^(٢٠)

الأستاذ : طاقة العصب تمكر حرك إحال^(٢١)

وأخيراً فإن لنا معه الملاحظات التي تلخصها فيما يلي : تدور بعض الإشارات الإجماعية (الحركات الراقصة) الواردة في المشهد الأول كما لو أنها مضممة على العرض وغير موطئة داخل سياق دلالات واضح (وخاصة رفع الثياب إلى أعلى) ، أما التوسيل هذه

تناقصت مع لازمانية العرض ولاسكاسيته وذلك بسبب الصيغة الأوروسية البحتة التي أضحت العرض القصة الخالية التي كان يسمح بها عام الديمقراطية ثم إن هناك تعارفاً بين أداء جميل راتب (الوزير) مع طبيعة محبة توفيق هاروة للحد (الملكة / العامة) ، أما حسن عبد محمد (الأستاذ) - فقد احرم الموضوعية الطديدة في الأداء . وكذلك فإن ظهور الوزير على المسرح أوفى النص في نهاية الفصل الأول يشير إلى ضعف البناء المسرحي الذي لم يستطع أن يحافظ على ارتفاع التصاعد الدرامي فاستبدل به حركة استعراضية ومع ذلك فهذه ملاحظات عابرة لم تمنع التلخيص السيميولوجي والتلخيص الملاحظ من الاستمتاع بالعرض

• هوامش البحث

- (١) سعد الدين وهبة - الأستاذ ص ٧٣
- (٢) مجلة القادح والعدد ٢٧ - ص ٥
- (٣) ١٩٧٥ ص ٢٠
- (٤) سعد الدين وهبة - الأستاذ ص ٨٣
- (٥) ع
- (٦) نفسه ص ٨٢
- (٧) نفسه ص ٨٣
- (٨) نفسه ص ٨٧
- (٩) كايرو جروبيز ، سيميوطيق العرض الكلاسي (ميدرا) سنة ١٩٧٠ ص ٢٤
- (١٠) سعد الدين وهبة - الأستاذ ص ٩٧
- (١١) ع

المراجع

- (١) Corvin, M. Semiotique et spectacle in Orginon 1980 Université de Lyon
- (٢) Greimas A. J. du sens, seml. 1970
- (٣) Pechoux M. & Lichs C. «Mises au Point et Perspectives» A. Proques de l'analyse Automatique du discours in langages, No. 12 Mars 1974
- (٤) Propp, V. Morphologie du Conte Peret, 1973
- (٥) Souriau F. Les deux cent mille situations. De mariques. Flammarion 1960
- (٦) Ubersfeld A. Lire le Theatre Editions Sociales 1977
- (٧) وهبة - الأستاذ عهده ص ٤٥ العدد الأول ، أغسطس ١٩٧٩

مكتبة غريب

للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير

٣/١ - كامل صدق (بالفجالة) ب: ١٠٧٠٢١ - القاهرة - جمهورية مصر العربية

تقدم لأعزائها القراء أحدث إنتاجها من المؤلفات :

اسم المؤلفات

- | | |
|---|--|
| الأستاذ / أحمد عبد الوهاب | ١ - إعجاز النظام القرآني |
| الأستاذ الدكتور / نظيم لوقا | ٢ - محمد في حياته الخاصة |
| | ٣ - بيوت الله |
| الأستاذ / مأمون غريب | ٤ - خلافة عمر بن الخطاب |
| | ٥ - خلافة عثمان بن عفان |
| | ٦ - حجة الإسلام الإمام العزالي |
| الأستاذ الدكتور / عبد المنعم النمر | ٧ - إسلام لا شيعوية |
| الأستاذ الدكتور / نظيم لوقا | ٨ - التمساء المسيحية والإسلام |
| الأستاذ الدكتور / محمد عبد المنعم خفاجه | ٩ - الأدب في التراث الصوفي |
| | ١٠ - نحو بلاغة جديدة |
| الأستاذ الدكتور / نظيم لوقا | ١١ - فرويد يفسر أحلامك |
| الأستاذ الدكتور / محمود عباس حموده | ١٢ - دراسات في علم الكتابة العربية |
| تأليف : بوليف أرتون | ١٣ - مراكز المعلومات - تنظيم وإدارة ومخرجاتها |
| ترجمة : الأستاذ الدكتور هيثم قاسم | ١٤ - علم النفس الاجتماعي في المجالات الإعلامية |
| الأستاذ الدكتور / زيدان عبد الباقي | ١٥ - دليل المناقشة الأدبية |
| الأستاذ الدكتور / نيمية راغب | ١٦ - دليل المناقشة الفنية |
| الأستاذ الدكتور / سمير سرعان | ١٧ - تجارب جديدة في الفن المسرحي |
| الأستاذ / فاروق جويده | ١٨ - بلاد السحر والخيال (من أدب الرحلات) |
| | ١٩ - الوزير العاشق (سرمية شعرية) |

في النصف الأول من عام ١٩٨٠ جدير الأستاذ محمد كمال محمد بحملات تصنيفها إلى الأعمى والذئب
الحب في أرض الشوك. وطوال حياته الأدبية لم تنح له فرصة إصدار كتابين متتابعين. وفلسفة في الفترة الأولى - أخصاب التي
يشهد صدورها كتابه في هذا إحدى دور النشر الرسمية فقد طبع الحب في أرض الشوك. ومثل من طبع في مؤسسة الخيال
اليوم. ضمن سلسلة كتاب اليوم. يونيو ١٩٨٠. وكان آخر كتاب صدر له هو الأجنحة السوداء ١٩٨٩.

الأعمى والذئب

و

اللقاء المستحيل

معنى هذا، أن الكتاب صدر في بعد أحد عشر
عاماً من صدوره آخر عمل أدبي له. لكنه لم يكن
صامتاً أو مكافئاً، وإنما كان يكتب باستمرار،
حرصاً منه على مواصلة الإبداع وإثبات الوجود في
عالم الكتابة. وللدليل على ذلك أن مجموعته
القصصية والأعمى والذئب، تضم قصصاً قصيرة
كتب في أعوام ١٩٦٧، ١٩٦٩، ١٩٧٠، ١٩٧٥،
١٩٧٩، كما أن روايته القصيرة والحب في
أرض الشوك تكشف عن أنها كتبت قبل ذلك بزمان
طويل. وقد انتشرت رأس الخير ميداناً تجري فيه
أحلامنا

ومع ذلك فإن تأمل الكتابين - في البداية - يثير
سؤالين، ترى ضرورة الإشارة إليهما ليل الوقوف
عند مخاض من قصة القصيرة. فحدد المسألة الأولى
في حرص هذا الكاتب على أن يؤكد وجوده ككاتب
رواية، فضلاً عن كونه كاتباً للقصة القصيرة. وأظن
أنه ليس وحده في هذا الشأن هناك كثير من الكتاب
الذين لا يكتفون بطول واحد من ألوان الفن
القصصية. وكأنهم يحرصون على اعتمادهم -
لم يكتب القصة القصيرة - أن يحرق فيكتب
روايات طويلة. حتى وإن كانت قدراته الخاصة.
وموهبه الذئب، وأدواته القصة، لا تؤهله لذلك -
مع صليماً بأن الموضوع هو الذي يحرص
الشكل، الأدبي الملائم

حقاً، إن نجيب محفوظ كتب عدداً هائلاً من
القصص القصير، لكن أدواته ووسائله وإمكاناته
القصة والفكرية تؤهله لأن يبين كتاب الرواية المتشر
والباحث في رواياته يستطيع أن يستكشف مراحل
وانجاعات وألماداً. وقد جرب يوسف إدريس كتابة
المسرحية والرواية والمقال وغرق كل هذا طاقته بطل
فنان القصة القصيرة، عربياً وعالمياً. ويحرب توفيق
الحكيم في أكثر من فن أدبي، دون أن يشب فيها
زيادة حقيقية، أو امتيازاً فنياً، اللهم إلا أدب
المدح الذي لم يتدعه فيه منار

كذلك عمل الأستاذ محمد كمال محمد حتى قدم
روايته والحب في أرض الشوك، ووضح إلى جانبها
خمس قصص قصير. والرواية تبدو كما لو كانت قد
كتب في أعقاب يونيو ١٩٦٧ بيد أن ظروف
الطاعة والنشر هي التي حالت دون أن ترقى الرواية
وما هي الآن نصدر وقد تجاوز الكاتب مرحلتها،
وتطور إلى حد كبير. ولأن كان هذا التطور قد تجدد
ما قدمه من قصص قصير فقد جاءت هذه الرواية
دون المستوى الفني الذي وصلت إليه قصصه

سيد الشناج

مصدره وسبب أدبي ما، سر الكس و. حرص
الكاتب على أن يضم بعض القصص القصيرة إلى
روايته تلك ١٩ كتب أخصر لو أن القصص القصيرة
صحبها مجموعة قصصية مستقلة. بدلاً من أن تكون
ملحقاً بالرواية. وليس ثمة ما يوحى بوجود أي
ارتباط، لافي الموضوع، ولا في الشخصيات، ولا
في المواقف، ولا في وجهة النظر، ولا في الأثر
العام.

ومما يكر من أمر في أعين محمد كمال محمد
كاتباً للقصة القصيرة، إننا نعلمه إذا حكمنا عليه من
خلال رواياته كما أنه لم ينظم إلا نفسه إذا ظل متشبهاً
بكتابة الرواية الطويلة. من قبل قدم روايات وأهم
من العمر ١٩٥٤، ودماء في الرادى الأخير،
١٩٦٧، و الأجنحة السوداء، ١٩٦٩، لكن لا
يستطيع أن نعتبره من كتاب الرواية المخلصين لها، أو
المتفوقين فيها، إذ إنه لم يكشف فيها عن اعتبار ما، ل
الشكل أو المصنوع أو في رواية النظر، أو بما شدة
ذلك من قضايا من الروايات التي قسمها عدد من
كتاب الرواية في الفترة التي ظهرت فيها كتاباته
الرواية

أما المسألة الثانية فإنها تتعلق بعمله تنحيز
القصص القصير، عندما يفكر الكاتب في إصدار
مجموعة قصصية، إذ يفرض أنه ينتخب من
القصص ما يرى أنه يعبر عن آخر مرحلة فنية وصل
إليها، أو يجمع ما يشكل - متجاوراً - موقفاً ما، أو
وحدة موضوعية معينة، أو عناصراً فنياً خاصاً، أو
انطباعات نفسية محددة. وهذا يتطلب إيماناً بظن طويلاً
بما بين يدي الكاتب من قصص كتبها في فترات
متباعدة، وللدوافع المختلفة، ووفقاً لمتطلبات آنية متغيرة
هنا يكون الانتقاء والانتخاب ضرورياً، فلا يحلو
الكاتب مجموعته بكل ما سبق أن كتبه. وإذا كان
الحرص بغير للشباب من أدب أن يجمعوا كل ما
كتبوه في الموائم مجموعة قصصية يصدرونها، فإن
هذا الأمر لا يكون مقبولاً بالنسبة للكاتب الذين سبق
لهم أن نشروا أكثر من مجموعة أو أولئك الذين لم
يأخ طويلاً في الكتابة. إنهم يربكون خبطة كبرى في
حي أنصهم، وإذا نشروا قصصهم دون تصيف
موضوعي، ودون تمييز فني

أول ما يلاحظ به قارئ مجموعة الأعمى
والذئب، أن عدد قصصها وصل ثمان عشرة قصة
قصيرة، خمس قصصاً مختارة من الناحية الفنية،
وقصصاً أخرى عادية جداً، بل إنها أقل من المستوى

العادى هناك مستويان قيان ، خطا الكاتب في الأول منها خطرات متقدمة إلى الأمام ، ومثله ثمان قصص بدت درجة عالية من النضج الفني ، هي « الليل يا فاطمة » ، « الأعمى » ، « الدبيب » ، « حكايات من طاروس العصر » ، « من أين تهب الرياح » ، « اختناق » ، « الحماجر » ، « فزاع تحت الرأس » ، « القاع » . وهي قصص كتبت بحلقي شديد ، ومهارة فائقة . ولو أنه لم يخلف طوال حياته لأ هذه القصص لكفاء ذلك . إنها قصص لا تصلح إلا من خبير ذي حكمة ، أو محترف أصيل ذي دراية بأصول صناعته . أما المستوى الآخر فمثله قصص « صند » ، « ليل من القمر » ، « اللؤلؤ » ، « سلم إلى السماء » ، « أيام الدمر » ، « المشاية » ، « الزمارة » ، « الأسكان في القاع » ، « وانكسر الحداد » . وهذه القصص تنسب إلى مرحلة تفيد به . تشمل - في اعتدائي - جل قصص مجموعاته السابقة وهي لا توحى بتأثير فني ، ولا يميز موضوعي . وربما جرت في نفس القارى الذي تدفقت فيه آلاف القصص لغيره من الكتاب

وجدير بالذكر ، أن هذا الكاتب كان قد أصدر خمس مجموعات قصصية ، هي : « الحياة امرأة » ، ١٩٥٦ ، و « الأيام الصالحة » ، ١٩٥٧ ، و « أرواح واجساد » ، ١٩٥٨ ، و « حب وحصاد » ، ١٩٦٠ ، و « الإصبع والزناد » ، ١٩٦٥ . ولعل هذا هو الذى يبنى السائل قائلاً : ماذا عدا الحشد في « الأعمى » ، « الدبيب » ؟ ! إن المسألة الزمنية بينها وبين آخر مجموعاته تنحصر في خمس عشرة سنة . هل هو رد فعل مباشر لبقائه مدة طويلة دون أن تنجح له فرصة إصدار مجموعة ؟ أم أنها الظروف المادية الطاحنة ، التي لم تيسر له المناخ الواجب لتأمل وإعادة النظر ؟

بـ واحد من كتاب « أخلفة المفقودة » في القصة القصيرة المصرية . ولتحظ ظروف حياته عن كثير من الكتاب ، فهو لم يعمل بالصحافة قط ، والصحافة - بدورها - لم تفكر في أن تخصص نتاجه ، أو تعلق حبه ، أو تسلط شيئاً من الضوء على مؤلفاته . ومضى لأمر الصحافة إلى غيرها من ميادين العمل ، فهو لم يعمل عملاً منتظماً ومتصلاً ، وقد تعدى الخمسين من العمر ، وكادت كتابته القيمة القصيرة - في أغلب الأحيان - تصبح المصدر الرئيسى للروفي وللشعر . على الرغم من ضالة عائدتها

وعلى المستويين الأدبي والاجتماعي لم يشعر به أحد ، ولم يحس بمأساته إنسان أو فنان أو ناقد . لم يكتب عنه كلمة ، بل لم يشر إليه مجرد إشارة ، ولم يذكر اسمه في أية دراسة جامعية أو نقدية أو أدبية^(١) ، مع أنه يكتب القصة القصيرة والرواية منذ بداية الخمسينيات كما رأينا . ورغم ما كان يقابل به من تجاهل العاد فإنه ما يزال يكدر في ميدان الكتابة القصصية بإصرار وعناد عاتق

لقد طفق يحرب ويحرب ، حتى وصل إلى درجة عالية من التصح في قصصه القصيرة التي أشرنا إليها خمس مجموعة « الأعمى » ، « الدبيب »

وقبل التمرق إلى خصائص هذه القصص ، ينبغي الإشارة إلى أن الكتاب لا يحتاج لقصة العناوين المطولة . وكذلك الحال بالنسبة للمجموعات القصصية . وإلى جانب العناوين التي تحمل الإشارة المباشرة للشخصية المحورية في القصة ، أو لموضوعها الأساسي ، فإننا نجد ما يدل على حالة نعية أو اجتماعية (اختناق) ، وما يرمز إلى موقف اجتماعي (القاع) ، (الحماجر) ، وما يأتي في صيغة سؤال (من أين تهب الرياح ؟)

أما عناوين المجموعات القصصية ، فإلى جانب ما تتكون من كلمتين اثنين تجمع بينها واحد المصنف فكر العلاقة بين الكلمتين تختلف من مجموعة إلى أخرى كأن تكون علاقة تناقض (أرواح واجساد) ، أو علاقة رمنية تنفع إلى تصور فترة ما بكل ما يتصل بها (حب وحصاد) ، أو علاقة تلازم ووجوب (أصابع حديدية) (الإصبع والزناد) ، أو حديث الطائر الذي قيل من أن يخطئ الإصبع على الزناد . أو علاقة الخلق بالصحة (الأعمى « الدبيب »)

ويشخصنا هذه القصص ليهب من النوع الذى يظهر على سطحه « النضج » ، تلك مستوى اجتماعي عال . ويريق أعقاد إنها تتحرك من مطلق أن لا مشكلات لها في الحياة ، اللهم إلا ما يتصل بالعلاقات العاطفية والحسية . وما قد ينشأ من القراع وانفلال من أمور تافهة . لا نجد في قصصه من يتمون إلى البروجوازية الكمية ، أو البروجوازية الصغيرة وكذا تيات الطبقات العليا ، أو الطبقات المتوسطة الجديدة التي أثرت دون أن يشعر بها أحد ، وطرحنا عدداً هاملاً من المصطلحات التي تتعامل بها ، وللقلم التي تعسفها وتوحى للتأخير بضرورة احتياقتها ، كمثل هذا يسمى أن يتحدث

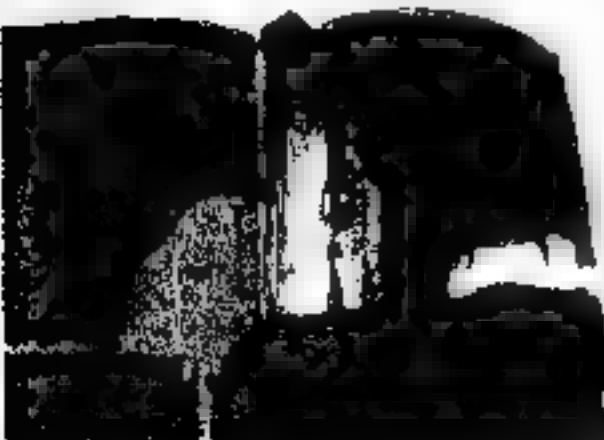
إنه أدرك إلى أي حد أصبح هذه النماذج باعثة على السام . والمرارة ، والبغض ، صلاً عن كونه طرحت - صلاً - من قبل ، مع اختلاف روايات النظر إليها . كيفية معالجتها كذا فإننا نراه متمسكاً حياً ، لتنى شخصيات قصصه من أركان متصلة ، وشوارع خلفية مظلمة ، في لحظات ممتدة عمرها في حياتها اليومية

ولم يقف الأمر عند حد انتخاب الشخصية المحددة ، والقتاص موقف ما لم يكتفى إليه ، بل إنه عداه إلى صعل هذين المصريين في بونقة تحربة فنة جديدة ، تقدم لأول مرة ، وفي شكل قصصى منسج مسجرت له كل الأدوات للمكنة ، والمخروط المماثلة على السج الحكم من هذه الشخصيات « هيلول » ، « الذى كان يصحرو في

الفجر مسرعاً إلى السلحانة ، ليعود بسعد الدنايح . وقف يحطاه المظلم عبر الاختتام الأحمر على ناحية « الحارة » . بعد انقصاص سوق السمك في الغروب ، يسج الطحال القفل لزيائته . عاد من السلحانة ذات يوم بحصة كتب مسجود حاجم مقطع الأعمال الساخنة في يده . طمأنته أنه المعجوز ودعكت أسرح بلمونة لكنه قد عقله بسبب حصة الكلب فأصبح يتصرف بصرف الكلاب ، ويعيش حياتها ، بل إنه أصبح يعاشرها

والكتاب يختار هذه الشخصية في لحظة صراع شخصية أخرى معها . والصراع عامل أساسي في قصصه . إنه دائماً موجود . وهو - غالباً - صراع طبيعي بين انسان قوى وآخر يبدو للوهلة الأولى أنه ضعيف . لكنه عند اللحظة الروائية ، يظهر كأقوى ما تكون القوة . هناك الحلال والطحية ، ثم التحدى الذى يشربها فنياً وإسالياً ، والذى يسمى - طاب - لصالح من هم في الدع ولا يحمل الانتصار للمتطوعين على أمرهم أى بعد سياسي أو عقدي عند الكاتب ، ولكنه تأكيد للفكرة فقدان التواضع . واستحالة الحب في أجواء تفرس عرلة مسيرة

هناك دائماً : الدبيب ، « الأعمى » ، « اللؤلؤ » ، « المشاية » ، « الزمارة » ، « الأسكان في القاع » ، « وانكسر الحداد » . وهذه القصص تنسب إلى مرحلة تفيد به . تشمل - في اعتدائي - جل قصص مجموعاته السابقة وهي لا توحى بتأثير فني ، ولا يميز موضوعي . وربما جرت في نفس القارى الذي تدفقت فيه آلاف القصص لغيره من الكتاب



مسقة تنبئ له وأنه يكون حتماً عند حدوثه كما أن له أسبابه الواقعية الإنسانية ، التي تتبع من واقع حياة الشخصية ذاتها بحثاً في صراعها طبعياً ، وثباتاً مبعولاً ، وانتصارها انتصاراً للإنسان ، محمداً وصبراً .

لهيول ركة ، عندما يلمس له السهم محبة الطعام ، يرفض طريقته الخاصة ، لأنه أسهى من الطعام لئله ، لكن عندما يبدأ الخاف في فتح فم القطة فإنه يذوم ، لأحاسيسه بشهود هذه الطريقة ، و أن ازداد عيب الخاف ، حتى راح يهلول ركة يذبح نصف بالنصف ، فيعصى ويخرج ويذمى

والأعشى ، الذي لأحيلة له ولا يراه ولا يروى نادجاً بأحد موعظي القديس الذي أودع أنت المصيرة فيه وقد اعتدى على عذريتها ، فراه نخلال حتى يأتي به في بيته ، فيلاطيه ، وبسائله ، ويطلب إليه تصحيح الوضع هذا ، ولكنه يروع حين يخبره الآخر بأنه بحث بالثناء لي ، وب أنه في الكبت كنى بعمل حادثة عندهم بها واستفاد وأصابه من كل جانب ، وب موقفه فيكون الانتفاء الأسطوري من الأعشى مشرفه وتكرمه ، وعقده شكل نفعالي ، طبيعى ، دوماً انفعال

والطفلة الصغيرة في قصة «اختناق» ، نشأ وتنتبه وتنصر ، وإن بدا غير ذلك ، ظراً لأن الصراع الخارجى لم تتوهم عيوبه لعدم تكافؤ القوى المتصارعة ، إذ لكن يكون الصراع الدامى مقماً ومفعولاً فإنه يلزم أن يجرى في حلبة تتساوى فيها كل الأطراف الطيبة هنا صغيرة ، خادمة تركها الأسرة التي تعمل عندها في داخل السبابة الفاتحة ، وأغلقت أبواب السبابة ، وبوافدها ، بمنهى لأحكام الذى بشع قوة وقسوة ، ولم يسمح بقاء نسبه هو ، بده

وكل ما شاهده الطيبه من داخل هذا السحر من راحة على التحدى والتأثر طفلة في مثل سبابة شبرى ، محيطه من الدكان المقابل لتقصصها مجمع حول طائفة الطيفية على باب الدكان المماثل للناس بحلقون حول حربة اليد الملبنة بلعب الأطفال لشواعة طفل يلطمه «أرباب» راحى اللون ، ويسرع به مسيحاً كل ذلك والطفلة مخوفة ومحكومة بما فرضه عيب الموه الأخرى من ضغوط وسرعان ما سمعت ظلال من عهده القادة اللامعة حسم انساب بعضى حاب لأمانى للسبابة ، وسمع بكه خصمه يفتح معها الباب ثم يرفق حسم ليستمر أمام عمله لقيادة وسندر محوفاً مستملاً ، وهو مدير مقص الزحاج ليعلم الهواء ، فاستراحت الطفلة ، وشعرت بالأمان ، واستغاثت له

هكذا اتحدت الفرصة للانتقام وللتأ ، ولانتصار ، إذ لم يعمل ، بهمهم من غير ذلك لم تصب ، ولم تصب ، وم سادالة أو موعز في حال الشرطه .

انتقاداً للسبابة ، وانحيازاً لمحوميا وصجانيها ، لس عه انتفاء ما للسبابة أو لأصحابها ، ومن ثم فإنه لا يهبها شخص السجان وإن تغير ربه وتسلوه ، إنه هنا يرندى إليه الكاكي القديم ، وشبه لها ، ويساعدها على أن تسم سم الحرية والرحمة والاسرخاء

فأثار هذا طفل ، ملهى ، لقد تحدث بجلادها بالصفحت ، وارتفعت الانتقام بالكوت وحقت انتصارها بما يوحى برصاصها من الواقع الجديد ، إذ اطمانت ملاحظها واستسلمت للوم ، مبتسة (ظرت إلى اساتة في الرأه استمرت اطمانته لها مذبذبة فأذا ، منبصر الزحاج انفضها الهواء ، يجب أن تشر السيارة في السير دون توقف ، زحزحت نفسها للحلف ، وغاصت في القعد الطرى ، ظرت إلى الطريق ، والدكاكى ، والناس ، أعبت براسه عميقة واستشقت الهواء برشها وشرفت بهما ، مركب حمدها براسى بكل اعصاب شعرت بمحدر لديد يدعوها للناس قاومت لحظات ثم استسلمت للوم مطمئنة الملامح (1) هذه القصة نموذج ممتاز للقصة القصيرة الفنية ، لم تعد الصفحات الثلاث ~~القطع للتوسط~~ بل إنها - بالتجديد - عبارة عن التي عشرة ققرة كل ققرة كلامها معدودة ومحدودة وكل ما بدأ بدياه حديده ، نصف إلى الموقف ، وشير الانتفاء ، ويدفع إلى الترف ، ونصعد منا إلى حيث يسمى أن تكون القصة لا تبرز على كلمة واحدة لمخرج بلطف ~~القطع للإطار~~ الوجداني والشعورى والفكرى ، لا يترك لك الكاتب غرة تمتد منها إلى الخارج لأرضيق ، ولا انفعال صاحب ، ولا شعارات طنانة ، أو خطاب مبرية وعظه

ونقرأ معاً مدابات ققرة ، لدرى إلى أي حد تمكنى من أن يجيب تكرار الكلمات ، وكيف أنه أراد أن تسلم مدابة الققرة ، للدياة الثالثة للفترة الآتية ثم ما يسرى من حركة داخلية منطوية صاعدة (عيناها مخمطان من خلف زحاج السبابة ليها تستطيع الخروج من السيارة للطريق ، للناس ، للنفس والمطر والهواء.... عثت على أصابعها الشهور من يوم أن اشتعلت بالخدمة عندهم زحفت من البسار إلى الجيب ، .. انتقلت من طرف القعد إلى الطرف الآخر.... الزحاج كله مثقل وهم حيدوها أن يفضحه ... الناس يتحلقون خلف حربة اليد التي يرفع صاحبها نادياً فيسرع بهمهم إليه شيء يكلم أنفسهم والأبواب الأربعة كلها مثقلة بالفتح سقط ظل عرق حمله القيادة اللامعة .. تحركت السيارة تتحرك معها في قلق ... بدا لها الأمر غريباً أن يجيء وحل ليجلس في مكان القيادة غير سداها .. ارتعشت حين سمعت صوت الترحل نظرت إلى انتسمة في للرأه (

بما محمد للكاتب أيضاً ، أنه لم يلجأ إلى وصف شخصية الطفلة ، الخادمة ، ولا شخصية السائق

الجديد أو السارق ، ولم يقدم إلينا السيد المعلوم ، لارسمه ولاسلوكه أو جكره ، وإنما اكتفى بالمرقب في حد ذاته ، واستطاع أن يثديه بشحنات كهربية أهتته إلى للدرجة القصوى وبشير إلى أنه لا يوجد ثمة حوار ، وإن كنا نشعر أن الحوار الدخيل بالغ الغزارة : بينها وبين نفسها ، وبينها وبين الأشياء البسيطة التي تشاهدها في الخارج وبين وبين السادة ، وبينها وبين هذا الصاحب الجديد

لقد وعى الكاتب في أن تلعب لصفته الصغيرة هذه إشعاعات كثيرة ، ول أن يحمل ، وبه متعمدة سحرها أدوات القصة ، بحيث اكتسبت ميا وبموصوف

على نحو آخر نزعهم أن شخصية «هلول ركة» في قصة «الليل... يا فاطمة» دسحت لكي يكتب لها الرقاء ، كما كتب لشخصيات «راسكو ليكوف» في «الحرية والطباب» و «بيمان كار ماروف» في «الإخوة كارامازوف» ، والأبنة لدمستوفسكى ، الرواى الروسى المعروف ، و «هلول ركة» شخصية لها حضورها وخطرها الفنى ، تذكرنا بشخصية الزين لرواية «عرس الزين» للرواى السودانى الطيب صالح فكلاهما تعدد أن تكون الشخصية القصصية ذات لحد ، وخصرصة ، واستقلالية ، وندره

بلغ الكاتب من حلقه في تصوير بلاهة الإنسان الممرق حذاً جعله أقرب إلى الكلاب ، ولعنه وعى ذلك جيداً ، لأن الكلاب كانت سبب أزمة «هلول ركة» ، وكل ما يصدر عن الكلاب من أصوات ، وحركات ، وانفعالات ، تبعه الكاتب ، وأصفاه على شخصيته الغبية ، حتى إنه عقد بين «هلول ركة» وبين الكلاب علاقة ود ورحمة ومشاركة وتعاطف ، اختلقت جميعاً بين البشر ، بينه وبين رادى القصة - البطل ، الذى يمثل البعد التالى للصراع الدرامى فيها استهدف الكاتب تجسيم ما يجسم من انتقاد التوصل والحب ، وكيف أن الإنسان اندثر من الدخيل لا يملك إلا التمسك بالآخرين ، وهو في صراعها اللاإساقى لا يفرق بين الأسوياء وبين المرضى الضعفاء ، بل إن عرقه يدفعه إلى أن يتسول على من هم أضعف ، فيكون دماره هو ، وضباب أمله في الانتصار ولأمان

وخلف ضريح «المت الوالدة» المتعرب من شياكة الصيق صوة ياهب توفعت هلول ركة ، وفصت النعابة بيد ترفش ، انتصحت طائفا أنه وتشم ، استدار متعمداً يندفقي بكلمة خلقت به انبررت أصابعى في لحم دراهه ، وأنا آخره لأقعد على الأرض ، وألقيت أمامه بقطع اللحم للممرسة بسم الفئران ، برز لساقه طويلاً محدوداً أمامه ظل تشمم دون أن يتخطى اللحم أو يمد إليه يده كان شعاعاً نعد ، مختطاً بالطعام الذى قدمته لها فاطمة ، تناولت طلعافة وقربتها من له تدافع في خيشومه المبرير فتنر انتشت ، كأنما من تحت الأرض ، مجموعة من الكلاب ، فانتصت مفعوفاً ، وبطيرت

قطع اللحم من يدي. هجعت عليها للكلاب، فجزئت بسرعة لأحتمها. أطبق أقدامي على معصتي غلصت منه بقطة لحم، وجذت، يهلول كة، من طوق حبه، فألصقت معصدي فأومى فاعياً، وأنا أدمع فكه الأعلى محد كي بينا كظ أسنانه لأدس قطعة اللحم عصياً التوي فكه، وصرب بقدميه لحافيتي الأرض كمسوس يرجعها بحوافره. تطرح بين دراهي يميناً وشمالاً. ركع على ركبتيه. حلق في يعم مفتوح بابت كل أسنانه. صجاة صرب وصهي بالثراب. وانطرح على الأرض مديراً على وجهه تداعجت أعضاه كالصحيح. طوح دراهه من جانبه وقصر من شعر نسي يده كالخلب. وحرق خلفه رجلا على يده وبكبه. أتمت عن ظهره شملتي فاطبض أقدامي على بطنه محدثاً صوتاً كصنارة الغار. وبيع بصوت عال. تخلفت حولنا الكلاب مسيرة بباحه. سلس أحدهما لحسي. فضم آخر إصبعي. لم أفلت يهلول ركة من يدي حتى عيب قطعة اللحم ودخل فيه، وانزلقت عبر بلعومه. بيما يروث حياه خارج عظميها، كأنما ستمقتال من وجهه. وأطلق صوتاً كصغير ماسوروا الطعير. جرى لاهة راضاً درجيه. وضرب بكفيه شبالة الضربح الخشبي ودفع يديه. كأنما يجرى جاحزاً في مراحله المهيورة. فتابنا خلف الشباك حتى الكوعين (٢١)

في هذا الجزء ملاحظ أن الكاتب يميل إلى قوة تصوير الصراع المقيت المدمر. ليس بين الإنسان الإنسان، ولكنه بين إنسان وحيوان! فقد تعامل مع بهون ركة على أنه كلب من الكلاب الضعيف الضار. أما الآخر - الإنسان، فإنه قوى مضارع مخطط، يتصور دائماً أن العلية لم تكون لغيره. ومن ثم فإن اللقاء بينها مستحيل. إنها على طرف نفيس. وأحب مفقود. والتراصل غير ممكن. والإنسان - هنا - هو سبب عدم تحقق ذلك. للدواعي عسيرة وحسية

كما نلاحظ أن ما صدر من يهلول ركة من حركات مقاومة، أم أصوات، لا تتصل بالشر. صدر صدورها من عالم الكلاب. لقدحة أنا بشر بالصوت حصاً، حتى صار صوتاً حياً ملموساً. وقد حدد الكاتب لكل مستوى من مستويات حركة الكلب، ما يقابلها من درجات الصوت. بعد أن ربط - منذ البداية - بين النباح البشري وبين استجابة الكلاب له بطريقة الخاصة. ولم يمتعه اختيار الألفاظ الدالة على ذلك، مثل - جوهو - يوقوق - يدق - يعوى بصوت كاساح - ركس - دفس - حمحم - بنم -

ثم إنه حرص على أن تكون جملة من فاحية، وعباراته من ناحية أخرى، قصيرة إلى أبعد حد واستخدام الأفعال الدالة على الحركة، والتوتر، والصراع، بشكل جديد ولا يجده يسهل في

استخدام حروف المصطف، ليربط الحمل بعضها ببعض الآخر، ولكنه ينتقل من حركة إلى حركة. ومن فعل إلى فعل، ومن اتصال إلى آخر، دون انتظار لمراحل ربط، بلارة لأفعال القارئ ودفعاً له كي يعيش التوتر والتعلق والتوقب، ولنتقل إلى عدى الحركة والتوقب. ولعله أراد أن يتعد عن خلق الجسور بين الجملة والجملة المخاورة. فتمة عدم تواصل في كل شيء: في النظم، والمتممات. والحياة، والعلاقات بين الناس بعضهم والبعض الآخر. وكأنه بعد شئ من هذا في ماء القصة. وتشكيل هيكلها العام. الجملة الواحدة القصيرة تؤدي دورها المحد الذي لا تتدها. وتأن الجملة التالية بما عطلت لها، لتطبع انطباعاً خاصاً بها هي وحدها، وهكذا. وما على القارئ إلا أن يؤدي مهمة اللبابة، والربط، والتذكر، والتخيل، ثم المباشرة الكاملة!

ولم يترك في كل قصة لغة لارة، لا تبلغ حد الصرامة والجهامة، ولا تتصل من قريب بلغة الشعر. ولا تهيئ إلى حرجة الإسفاف والابتذال، تحت أي دعوى أو مذهب أو مبدأ. وهو لا يتلى إلا الكلمات القصيرة للدلالة على الشيء الواحد المحد، حتى لا يدخلك لغز في تأويلها فذهب شئ، فبقلت منه الزمام، ويتعرق الخط المفق، ويضيع الهدف

في القصة - الأعمى والثلث - نراه يتقن في انتخاب الأفعال الدالة على حركات الأعمى وهو يبحث عن ابنه. يقول على لسان الابن راوي القصة: (...) في المسح نادى أبي من حجرة، فسددت أدنى. دخلت بمحسى الطريق إلى الفراش انكشت في ركن الحجرة وأنا أليس ثيابي كنت يداه الفراش الخالي صاح. وهرقت. خرج ينادى بصيحائه. دخل الحجرة ثانية. رطحت يداه المرعشان على الجدار حتى وصلتا للسبيل الخلال من الثياب. فلو حول نفسه وصرخ ينادي (٢٢) ونادراً ما يكون الحوار، مختصراً أساساً في اللغة المهارى لقصصه القصيرة. ربما لأن جملة القصيرة المبدية ليست إلا حواراً مشحوناً بالإغواء والدلالات والصبر. والمعانى وعندما يكون هناك قلدا ضرورة موضوعية أو فيه فإيه يصعد كثيراً في جملة. بحث بأن عسير، ومكتفاً، ومركزاً، ومعداً

مثال ذلك ما تدبره من حوار بين الأعمى وموظف الملأ الذي انتهك حرمة الفتاة الصغيرة أنه الأعمى داخل الملأ، وقد بحث إليه الأعمى برسول لتناهم حول سبر الفضيحة (فتحت الباب للطفة الخسعة كثره الإصبع) ودخل الرجل مردود الخطى في تحادل حيا أبي بيمة متوددة. أطرق أبي برأسه جلس الرجل أماماً على الدكة الخشبية المنحصة نظر إلى أبي مترقاً. ثم أي جمعا

أرسلت لك أم كوكب قلت بدوى المرح

مال الرجل يوحه المرحض إلى جانب حدثت عباد في الأرض صمناً

لا لاند أنك تعرف ما نوى عمله
حك الرجل نفسه المذنب بأصبعه وسكت رجف أبي
على الحصر مقرباً من النار أكثر كانت الحشرات
عمرة كميون دثاب في الظلام

عرفت منك بعض الأشياء. روعة
وأولاد. أهذا يمنع من المار؟
عشت يد الرجل بارباط في شعر أس الثعير
ليس هذا في الحقيقة
أطرق أبي لحظة وضع رأسه

للايح أنها بت ملجأ كان يمكن أن أبلغ
لولا الصبحه

م الرجل شعبه للثعير وسك
لا أصح منك كلاماً أبتت هرب
والفرصة أمامك. لتدير أموك حتى تعود. بيمة
متوددة قال الرجل مستعصر الصوت
قائماً

لم ينطق أبي وصمت في قرق قال الرجل بصوت
يراجع في حلقه:

حاضرها للسر مع أقارب إلى الكويت
لتنشغل في بيهم
ددم أي شئ لم أتممه حسب مسكراً
خادماً
أر صبيهم

تأول وجه أبي برقة محبة انتفض برز
أبعدتها هنا. لترب من جريتك (٢٣)

واضح أنه لا يكتب الحوار بالعامية. بل إنه يتوسل باللغة الفصحى المقبولة السليمة البناء والتركيب، والمجدة عن الضجر. إنها لغة سهلة، تأسى الغرض المطلوب والجملة الحوارية عنده قصيرة. على الرغم من أن معظم ما صدر من جميل حوارية جاء على لسان الأعمى - الأب - فإننا نلاحظ أخطاء الخطابة، مع أن الأعمى كان في موقفه شديد الانفعال. والتوتر. والعاطفة. والحساسية لأنه أهين في عرضه وشره وكرامته

وما لفت النظر أيضاً أن الكاتب لم يستخدم قبل كل جملة حوارية أقوالاً القوي كما هو مأثور لدى بعض الكتاب، حتى بدأ الحوار بالفعل. قال: أو ذاب، أو وقت، به هنا مهد للحوا بعض مكسب عن حلة القصة، أو عن ضعة الصوت

أو من يرمع الحركة المصاحبة لمن يصدر عنه الصوت
تأكل بقول : « تمت أي جملة . فمتم أي بشئ » لم
أسمه . انصع برار . أخرق لحظة وربع رأسه . وهو
لا يكتن بذلك ، بل إنه يحدد صدق الجملة الحوارية
عند الحرف الآخر المشترك في الموقف الحوارى ، وإن
لم يطق كلمة . ففبط الحركة ، أو الانفعال ، أو ما
قد يصدره عماره من صوت ، انما هو متم
للموقف الحوارى من ناحية ومهم بالنسبة للتسيج العام
للنص القصيرة ككل . إن الجملة الحوارية تستجيب
حركة ، مثل « مثل الرجل بوجهه » ، « حكت الرجل
أمة » ، « جنب يد الرجل بارنيك في شعر رأسه » ،
« رم الرجل شفتيه » . وهو ما نظير مثله في قصة
« الليل يا فاطمة »^(١)

ولا ننسى أن هذه السمات الفنية تتوارى في كل
القصص التي أشرنا إليها ، والتي تعتبر خصائص
وحسب هذه القصص إلى حيث الحدود والدقة
والإحكام . وسطيع أن نضيف إلى ذلك محاولة
الإكدام على أن يتوخى طريقة السرد القصصى . وفي
الشكل الذى يقدم به الحدث ، مع احتفاظه بكل ما
ذكر على أنه أساسيات في عملية البناء الفني

الشاهد على ذلك قصة « حكايات عن طاروس
العصر » ، فخرنا الصراع هنا « معاطى » سابق حربة
استطرد . وقد نوى أخوه أمام حبيه ، بسبب تعديه
في قسم الشرطة . و « عرفان » ، شرطى المباحث
الذى كان يستبد بالناس ، لعلاقته بضابط المباحث
« فاروق » ، ولظلماته المتنوعة لزوجة هذا الضابط

ويقتصر الكاتب خطه ما بعد طرد « عرفان » من
الخدمة وحبه سنة ، إذ سقط سلطاناه عنه ، وعطس
ببحث عن عمل حتى أدى به الأمر إلى أن يعمل
مهرجاً أو « ميواناً » في الأسواق . لقد هوت قومه
الغاشية ، فاهار جبروته . ثم انحدروا من عليائه . وبعد
أن قام بالأعباء ، طلب أن يقدم أحد المخرجين .
يشبه وثاقه خيل ، وها أنه سوف يحمل هذا الوثاق ،
اضهاراً لير عنه في القلب ، وكشفاً عن نحوه عصلاته

عند ذلك برز « معاطى » من بين الواقفين ، قاسى
علامه . وأخذ يلف الخيل بقوة وتحكام حول جسمه
« عرفان » ، الذى فشلت كل محاولاته في الإمات من
الدوق . وأخيراً . طلب إليهم أن يعكوا خيل
يخلصوه . ومن نصبت المهروم في العيون رأي
خطاب صفاته غلظت ملاحه باهوان فلم يجد بدا
« إعلان حمرة » ، وحرمة المصارحة

انصرف هنا صميمي حداثاً ، قاسي للتصديق
« معقولة » ، وقد ميأت له كل الماصر للمعاونة التي
عمدا تصور حدوثه معاطى . تتمم وثاق .
وعرفان يسقط من عل والأسباب معروفة لا
تتم . ولا وماسه . ولا إحصاء شئ وجبل كل
الامور تحرى تلقائية وطبيعة . واللقاء . لقاء الحب
والعدل والتعاون . مسجبل . إذ كيف هم وعما على

الانفص تماماً . وكل منها في طرف محد حداثاً ، ولا
سبيل إلى وضع أي معبر بينهما . أو أي جسر
للتعاضد والتودد ؟

لو أن المسمى الذى أرادته الكاتب قد قبل بشكل
تقليدى لما كان به جديد . إذ المحدد حقاً هو
القلاب الذى حسب فيه الكاتب فكرته ، أي الشكل
الذى صيغ الحدث من خلاله ، فقد شاء الكاتب
للأطراف التي يجمعها « الحدث » بالدجنة الأولى أن
تتشارك في بلونه

تمت حيران ومعاطى يتكلم . تعرف إلى سبب
الصراع أي إلى ما كان من أمر أخيه الذى جذب حتى
للموت ، في إيثار بليغ ، ومن وجهة نظر الأخص
المتعدى عليه . وهو - بطريق غير مباشرة - يفسح
علاقة السلطة بالناس ، والظهور ، والرشاوى .
والظلم . دون أن يعلن صراحة من نقد أو تحريج ،
ومن غير أن يبرح بكلمة يفهم بها ذلك . والمحق أن
معاطى لا يتكلم ، وإلا أصبح حديثه خطبة مطولة
لكثر الكاتب هو الذى يصور ، ويجهل ، ويحلل ،
دون تدخل حل الإطلاق

العنوان الجانبي التالى هو « عرفان يعلن
لنفسه » ، « الدثب » ، « الحلام » ، يمثل السلطة التي
تدوى ، « صورة واقعه الذى صار إليه » ، وضياحه
الذى أصبح فيه ، « صورة الذى يستشعره » . هنا يحتاج
الكاتب لفتح الصراع « يعلن » ، لأن في ذلك إصاحاً
عنياً ظاهرة لحقيقة بمرئها ظاهراً ، إذ اقترح نفسه
يسلم بالأسوأ هو فيه . وسأله هذه لا غنى حل أحد
وهذا الإعلان للنفس يقع في عشرة سطور

ويظل مع عالم « عرفان » ، حيث يلى العنوان
الثالث « وفي ظلمة الليل عرفان يتأمل نفسه » . هنا
شعر أن المكاتب يعين « الزمان » ومحدده « وفي ظلمة
الليل » . وهو ما لم يحدث من قبل . ثم إن العمل
الذى سوف يحدث هو « يتأمل » نفسه . إنه ر
« يعطن » ، ولكنه « يتأمل » ، ومنى به ذلك ؟ « وفي
ظلمة الليل » ذلك أنه سوف « يتأمل » أعمالاً وأقوالاً
وسلوكتات وعلاقات لا علاقة لها بالقسم الأساسى
إنها أشياء حية مستورة لا يكون الحدث منها
« إعلاناً » ، انما « تأملاً » للنفس ، وفي ظلمة الليل
ومادام الأمر كذلك ، فإن له أن يكشف المعطاء عن
كل مشور حتى . ولا ناس من أن تستغرق فترة التأمل
ثلاثة أضعاف ما استغته لحظة « الإعلان » من
مساحة

يجى عنوان رابع هو « حيون في أحشاء المدينة »
وفي هذا الجزء يلتصق الكاتب نظرات بعض من كان
برهيم « عرفان » ، ويستغلهم ، وحل عزمهم ملا
مقابل . مثل ماسح الأحذية . وصبيان القاهى ،
وباعة السمك . وأصحاب الدكاكين الصغيرة ، باعة
الخضراوات والفاكهة

ثم تنقل إلى موقف عملى بدأ « عرفان » يتجده ،
جاء تحت عنوان مجلس « كراوية الأسطوريى
يقول » ، حين عقد عزمه على أن يتعمق مهنة دهر
الأنثى . وموقف الصبية من عرفان ، وكذا روحه
« كراوية » ، وصحبة الجميع منه ، ثم طرده

وأخيراً يمشى في القسم المكون « الناس يحكون »
مع التجربة التي قادت عرفان إلى مابته المضمرة على يد
« معاطى » ، يجمع أن الكاتب أراد أن يشترك الدس
جسماً في مشهدة اللحظة العاصلة . ليس فقط بعض
العيون في أحد أحياء مدينة دمياط ، بل أيضاً العقل
الجمعى للناس . حديدين وقرويين ، في سوق السمك
الكبير . وهذا هو أكبر أجزاء القصة التي تقع في النصف
عشرة صفحة من القطار المتوسط

ولا يخفى أن الكاتب يعزل بالرمز في نصه
« الليل يا فاطمة » و « الأخصى والدلب » و « حكايات
عن طاروس العصر » و « الحاجز » و « القام » . ولا
يمى هذا أنه يوغل في استخدام الرمز ، أو أنه يجرى
« الإغراب » . ولكننا نستطيع أن نتلمس لكل قصة
من هذه القصص الحيدة بعدد ، أو مستويين ، إذ
يمكن تأويل الحدث أو الشخصية في كل منها في ضوء
أنها ترمز إلى فكرة أو إلى معنى أو إلى موقف بداته ،
وإن كان الثابت - طناً - أنه ولف في تشكيل
الحدث ، وتقديم الشخصية ، واعتبار الشكل ،
حيث لا يتعد باناس الواقع ، ولا يجيد عن الصدق
الغنى ، ولا يمس في التعقيد والإلتر

إنه تمتد - مع سبق الاصرار والرصد - أن تكون
نصه القصيرة معهومة ، ومعقولة ، يلتحم فيها
العكر والواقع والرمز ، وتنتصر الرؤية التقديمية في
قبة الفن المصاحبة الفنية

● هوامش

- ١ - توت بشارة وقيمه الفنية في « لاهرام » ٨ إبريل ١٩٨٠ - ص ١١ مقال « قصص (عبد الشاد) بديلة
تأملت الكتابات حول » ، ووقعت لنصه في « البرنامج
الثالث » بأمة القاهرة
- ٢ - « الأخصى والدلب » - دار الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٠ -
ص ٢٥
- ٣ - نفس المصدر - ص ١١ ص ١١
- ٤ - نفس المصدر - ص ١٨
- ٥ - نفس المصدر - صفحات ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢
- ٦ - انظر الموقف الحوارى بين فاطمة ورجل حول علال
سبول كة ص ٧

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعات بحثية من الكتب الجديدة

تقدم

العملة وتاريخها

تأليف
د. محمد الشافعي

١٩٦٠

العلامة محمد إقبال

مبادئه وآثاره
تأليف
د. أحمد موصوف

١٩٦٠

ثقافتنا

بين اتصاله والمعاصرة
(جلال العشري)
طبعته الثانية

١٩٦٠

روائع
جبران خليل جبران

• النجم
• رمل وزبد
• عيسى بن إدنان
• هديقتي النجم
• أرباب الأرض

• ثروت عكاشة
١٩٥٠

الفكر الأدبي المعاصر

تأليف
چوڭ واطسون
ترجمة
د. محمد مصطفى بدوي

١٩٤٥

تعريف بالرواية الأوروبية

تأليف
د. حامد سيد النساج
(من المكتبة الثقافية)

١٩٥٠

مفريق تيران

في ضوء أحكام القانون الدولي
ومبادئ معاهدة السلام
تأليف

د. عمرو عبد الفتاح خليل
١٩٨٥

أحزان

الأزمة الأولى

تأليف
نصار عبد الله
١٩٤٥

بمكتبات الهيئة وفروعها بالمتاحرة والمحافظات

السَّير الشَّعبية العربية

محاولة
لاكتشاف
الجدور

في
أعمال

فاروق خورشيد

سامي خشبة

قبل شهر قليلة ، أصدر فاروق خورشيد روايته الثانية «حفنة من رجال» ، وهي الكتاب السادس عشر ، من بين ثمانية عشر كتابا وضعها - حتى الآن - الكاتب الذي تتراوح أعماله دائما بين الدراسة النظرية أو النقدية ، والإبداع الأدبي . ولأسباب عديدة ، ستكون هي موضوع الصفحات التالية . لم تعرض رواية «حفنة من رجال» مجرد الاهتمام بها فحسب ، وإنما فرغت ضرورة إعادة قراءة أعمال «رواياته» مابقة لفاروق خورشيد (لم أعتدنا جميع رواياته حين وصلت «حفنة من رجال» بأنها روايته الثانية) وأقصد بها صياغاته الروائية لسيرتي من سيرتنا الشعبية الكبيرة : سيف بن ذي يزن ، وعلي الزريق المصري . وفي هذه القراءة الجديدة ، تجلت لي «حفنة من رجال» ، وفي العملين الشعبيين السابقين معان محددة . أحسنا نوحا من «السُّوَلَات» التي لا يصح أن يتحملها نقد أدبي ، على الرغم من أنه بالضرورة أول من يشعر بأهميتها عند الكاتب المدَّع نفسه . وأحسب أنها «سُّوَلَات» لا يصح أن يتحملها النقد ، لأنها تقع في مجالات علوم متخصصة أخرى ، كان ينبغي أن يحرث أصحابها برئنا بأنفسهم ، لكني يفرزوا للنقد طلب بعض من أهم أدواته في عمله ، هو بالذات ، أثناء توفيرهم لقائمة معرفة صحيحة بعلومها وحقيقتها . وذلك لأنهم كانوا يعرفون بوجود هذه التربة أصلا . وقد لا تكون الصفحات المقادحة كلها من باب النقد الأدبي ، وهي قد لا تكون - من وجهة نظر أصحاب العلوم الإنسانية التي استعرض في نقابها الخاصة دون مرشد مهم - سوى لثرة أو ادعاء لا طائل وراءه في أسوأ الأحوال . أو شتات متفرق من الملاحظات الطريفة في أفضائها . ولكن المغزى ينبغي أن تصرف إلى أصحابها ، وعليهم وحدهم ، أن يفرزوا بشأنها ما يبرون .

وليسمح لي القارئ أن أنقل إليه الآن وجهة نظر فاروق خورشيد نفسه في تحديد . من يتحمل هذه المسئولية . وسبب تأخر أصحابها في تحملها . قال في لقاء حديث . إنه كان من واجب «الأدباء» أولا - بقصد المبدعين والنقاد جميعا - أن يظهروا بجهدهم وجود مادة أدبية جديدة - أولا - بأن ينشعبوا ، القارئ ، الحديث من أمثاله . ولقدرة على أن تثير فيه الإحساس بأنها تجسد أشياء عريضة كامة فيه . وفي الأمة التي يسعى إليها . فلذا تحقق ذلك الشغف . ولذا ذلك الإحساس ، وعادت هذه «المادة» لكي تحل في «وجدان» الأمة للكان الذي كانت تحله في زمن قديم . أصبح من حقنا أن نطالب علماءنا بحيث حقيقة هذه المادة ، ليس باعتبارها «أدبا» وإنما باعتبارها من المكونات الأساسية لثقافة هذه الأمة ، ولذكورها النفس ، وعقائدها - وأسلوبها في الاعتراف ، وفي صياغة النثر العليا . وفي تصورهما لنفسها من حيث هي جماعة إنسانية ومجتمع ، وفي التصرف على العالم والكون من حولها . فهل يتحقق

الشغف ، ويثور الإحساس ، لكي يتحمل أصحاب المسئولية ما هم أسمى به ؟

حسبا بدأ فاروق خورشيد سيرته قبل أكثر من عشرين سنة ، لإعادة اكتشاف رب السيرة الشعبية العربية ، وإعادة تقييمها ، التزم - أو ألزم نفسه - بمحاولة رئيسية جعلها «قصته» الخاصة الأولى أو «الأساسية» إثبات أن نوع «الرواية» الأدبي ، ومن القصص بوجه عام ، لم يكن نوعا مستعدا في أدب الحديث ، وإن هو نوع له حدوده «حيزه» الخاصة . ومناخه الأصلية ، وملائحه السيرة الصادرة بأصوغها في بركة ثقافة القومية العربية العامة ، وفي ذلك الحيز تطلبت عملية إثبات هذه المقولة دراسة تاريخية نقدية شبه معاصرة^١ ، قامت على ركيزتين من التحليل المنطقي والبراهين العملية التجريبية ، واضطقت إلى الدعوة لإعادة قراءة تاريخ الأدب العربي دون اعتياد على مقولات المؤرخين والمعاد القدماء الذين أكدوا - بناء على أدواق وملايسات خاصة - أن أدب «الشرق» العربي ، لم يخرج عن أنواع مسجع الكهان ، وخطب البدلاء والحكماء ، ورسائل الدواوين ، أو مكاتبات الأصدقاء . وطلب فاروق خورشيد - حينذاك - من قراءة الأدب العربي الإسلامي ، وما يسمى بالجاهل - قبل أن يطالب دارسه - أن يمشوا على ما اعتد عليه أسلافهم - القراء والمستمعون ، لا النقاد والدارسون - من قدرة حرة على التدقيق المنهجي ، ومن إحساس فردي بالحاجة إلى الأدب الإبداعي (النسبي) ، لكي يكتشفوا في تراثهم «آلاف القصص» التي «تخرج فيها التاريخ والحياة» ، أو الخفية والأسطورة ، أو الواقع والمخافة .

في تلك الدراسة ، جاء الحديث عن «السيرة الشعبية» جزءا من كل ، أو لبنة واحدة من لبنات بناء التصور النقدي التاريخي الذي أراد «الباحث» أن يطره كمفهوم نظمي جديد . ولكن «الباحث» تحول بعد ذلك إلى محاولة عملية ، تهدف إلى إثبات مقولته الرئيسية الأولى ، من خلال «إعادة صياغة» مجموعة من السيرة الشعبية على وجه الخصوص ، في بناء ورائي متناك ، ونسبوت في غريب من دوق القارئ الحديث . وبدأت هذه المهدلة بسيرة «هارة» بن شداد^٢ في شكل يمزج بين الدراسة نقدية وتلخيص أحداث السيرة نفسها . وتقديم صورة درامية لشخصياتها . ولكن التلخيص أدى إلى غلبة المادة القصصية لسيرة على التعامل البعدي في الدراسة . ويبدو هذا الكتاب - كأنه «البروخ» الذي كان لابد لفاروق خورشيد أن يعبره بكي بشره في عمله الأساسي بعد ذلك : وهو إعادة صياغة سيرة كبيرة كاملة من أكبر السيرة الشعبية العربية . سيرة «سيف بن ذي يزن»^٣ ويبدو كتاب «في كناية السيرة الشعبية» كأنه عملية «الإعداد» النهائية ، التي استعد بها «الباحث» للقيام بعمله الكبير بعد ذلك . ولكن فاروق خورشيد ، يقدم عمله الكبير هذا .

بإصرار على أن هذه الرئى ، ما يزال هو إثبات أن شعوبنا قصصا ، هو في الحقيقة تراثهم من الأدب الثرى ، تحقيق ، ونقول : « وتقدم السير الشعبية كأعمال فنية جديدة بالقراءة » ثم بالدراسة ، هو المرد الوحيد على من يزعم أن أدبنا العربى وتراثنا القومى قد خلا من فن القصة خلوها تماما ^(١١)

ومع هذا ، فإن الباحث الممارس خاصة للمادة القصصية التى أدرولا أن يقدم إليها مصرا نظريا ونقديا عنها ، ثم رأى ضرورة أن يبرهن على صدق صوره - لأننا لم نصدقه ، أو لم يصدقه خاتمة النقاد من أصحاب التكرير العقل العربى - برهانا عمليا يقوم على مساهمتنا على مرارة هذه المادة القصصية قراءة جديدة ، يسميها دوق « المستغرب » نفسه

هذا الباحث ، لم يتوقف - حتى منذ البداية - أى منذ كتاب « فى الرواية العربية » - عند مفهوه الرئيسية لأدب تلك ، بل إن تلك المفهوه راحت بالتدريج لتكتسب وضع « البديعية » التى كانت عابيه عن إدراكه عام ، أبعدته غرائب التفكير والتدقيق والتفند التحكى ، المصطنعة عما كان ينبغي أن تحسه المفهوه السليمة ، وإلا هل يعقل أن تعيش أمة هذه ألوف من السنين ، وسط أحداث وأهم فترى ، تلربحها وتركيبها بملغان من التعبد ما تعرفه ، دون أن تكون لها أساطير ؟ ودون أن تحاول أن تذكره تلربحها الاجتماعى والعقائدى والسياسى فى أبسط أشكال التاريخ وأكثرها أولية شكل القصة ، أو ما أصبح عندما « حكاية » ثم « سيرة » ، وما يهبها من شعوب القصص الدرامى ؟ وهل يعقل أن يكون لهذه الأمة مثل ذلك التاريخ ، وذلك الخبرة التى انمكت وتجسدت فى كل مجال من مجالات نهل النشاط العقل للإنسان ، دون أن يكون فى تراثها الخاص ، نوع من أنواع الأدب القصصى ، اكتسب ملامحه البتالية ، وخصاله الأسلوبية المتميزة ، وتراكيبه وسبجه وهومولفاته ، من الإطار المتطور المنم ومن التفاصيل المتحركة والمنطوية فى ذلك الإطار ، حياة هذه الأمة الاجتماعية والعقائدية والسياسية عبر تاريخها ، وحتى تصبح هذه الأنواع الخاصة بها من الأدب القصصى (خيالية من أى نوع كانت أو تاريخية أو مرعاه منها معا) مثل كل أدب قصصى عند كل الأمم الأخرى ! (جزء متضمنة ، لا تتصل من البيان العام المتطور مرة أخرى له « ثقافة الأمة كلها » ، وهى كقولنا « الاجتماعية الخاصة »

أقول إن هذه « المفهوه » التى ظلم هذه « المفهوات » السابقة كلها ، اكتسبت وضع البديعية فى دراسات حشد كبير من الدارسين ، وما قرر أن وضعها فاروق خورشيد أمام منظر « الحس » القدرى السليم ، بحججه القوية ، ثم ببراهينه العملية وذلك على الرغم من محاذرة عدد من النقاد ، أو تعديلات طلبها ضد شعوب ، وازدادوا إحباطا على « لدية » ، الأساسية « الحديثة » !

وقد شعر فاروق خورشيد بذلك ، حتى منذ البداية ، أى منذ كتاب « فى الرواية العربية » فشرع يضع أصابعه على قيم فنه وفكره فيما أثبت وجوده من « القصص » الأسطورية أو التاريخية أو التى تجمع بين آثار الميضى الأسطورى (العقائدى الدينى أو الطبقى) والتاريخى ، وهما أثبت وجوده من أنواع الأدب القصصى - عربية الأصل - ومواده ، أو تلك التى « أحس » بها أو استنتج منها آثارا مهاجرا أو مستمرا من تراث الأمم المجاورة (الأحياس أو العرس - أو المصريين القدماء - أو البيزنطيين) ، وهما أثبت وجوده أيضا من « موهبات » درامية قصصية ، المحدث شكل أساطير ذات كتابها الأصل فى كتابات أدبية « أكبر حجما أو أوسع عملا » وكانت تلك الأساطير قادمة إلى التراث العربى من تراث أدبان غير عربية ، أو حتى غير « سامية »

فى تحليله لقصة « دى العرب » التى اكتشفها الباحث عند « وهب بن منبه » مثلا ، يضع فاروق خورشيد يده على مجموعة من القيم « الأخلاقية » ذات المعنى الاجتماعى الواضح ، التى يتميز بها البطل : « أيا يكون طريق الخلاص من قيد « الطبيعة الإنسانية » والمصير المحكوم لعقل الإنسان وجسده القفسى يولد من الباحث هذه القيم فى كلمات : الزهد ، المعرفة ، الهدى ، العبادة والطاعة (الروح) ^(١٢) ثم يكتشف « كنهنا للمنى الدرامى واضح وضوحا كاملا فى القصة منذ بدايتها ، ويسير معها إلى نهايتها ، بل بكل - لكن يحمل الحكم عاما على الجانب الأكبر من تراث الأسطورة العربية - يقول بعد الكلمات السابقة مباشرة وهو يتضح لى عديد من أساطير العرب وخصصهم ^(١٣) »

وفى تحليله لحكاية « الحارث الجهمى » وحكاية « ليس من وهب » ^(١٤) يميز على « موهبة » أسطورية تقرب الحكاية الأولى من أساطير اليهودى التائه ، والمولندى الطائر ، وغيرها ^(١٥) ، ويربط حكاية « مضاعف ومى » فى تحليله لها ، « سيرة » العيش « وحياة الماء فى حياة أهل الصحراء » ، ويكتشف التشابه بينها وبين « أساطير » روميو وجوليت « أو « جزل وفرحى » من جانب آخر ^(١٦) ، ويكتشف الارتباط القوي بين العناصر التى صفت ملأسة الحبيب الشايب ، وبين التوظيف القوي الذكى لمعطيات الواقع الطبعى والاجتماعى الذى نشأت فيه القصة أو « تألفها » ^(١٧)

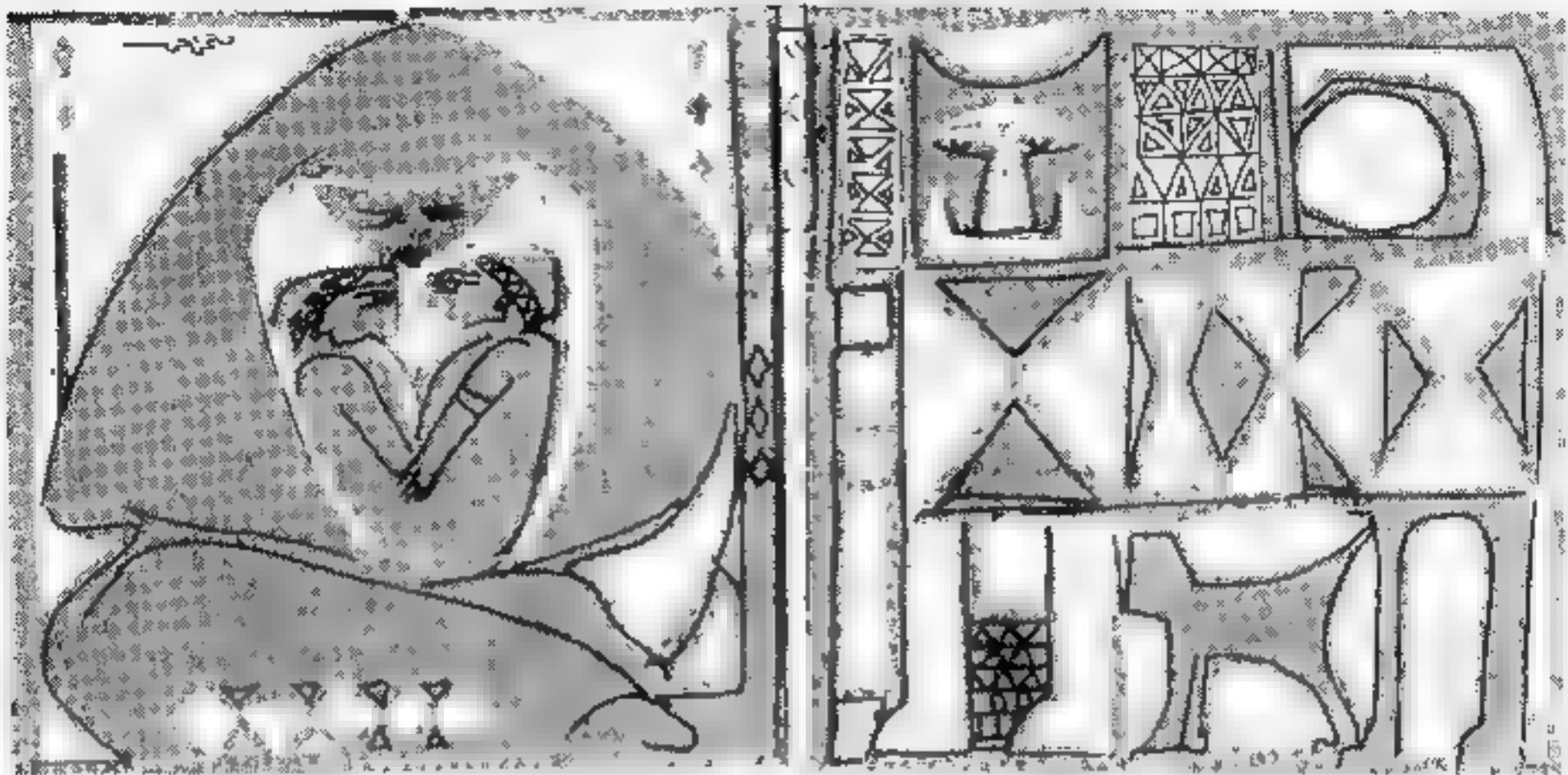
وليس هذه سوى نماذج قليلة لتجاوز فاروق خورشيد للمفهوه الرئيسية التى أراد أن يطرحها فى كتابه الأول عن تراث الأدب القصصى العربى حتى إذا شرع فى تقديم برهانه العملى بصياغة « سيرة سيف بن دى يزل » وعلى الرغم من أن مقصده للصياغة تيدا بما يوحى بأنه لا يعترف إلا تأكيد نفس المعنى ، كما بيت الحيلة التى أوردتها من قبل (المعنى رقم

(١٨) ، فإن المقدمة دائما تدل على أن البحث - أو الكاتب المدعى فى هذه المرة - يعرف أيضا ، و بحسب - مقدار ثراء « المادة القصصية » التى يعيدها إلى وعينا بعد غاب طويلا

بعد التقدم الطويل - سيبا - الذى يدور حول وجود « الأدب القصصى » فى التراث العربى ، وحيث اكتتال شكل النوع القصصى العربى خاص ، ويروى دوة تراثه فى السير الشعبية ، وحول رمز كناية هذه السير ، ورأى بعض الدارسين العرب أو المستشرقين فى أصلها ومؤلفها ، يتقل فاروق خورشيد إلى البحث عن « مغزى » هذه السير نفسها ، انتقالا مدعوما بنفس الدافع الأول - دافع إثبات وجود « أدب » مدعى ، مؤلف للقصص فى شكل السيرة يقول : « والواقع أننا نستطيع أن نجد بسهولة قصة معينة وراء كل سيرة ، فيها تدافع سيرة « سيف بن دى يزل » من الساميين ضد الخابيين ، وتكشف هذه القصة المتصورة الخفية بأخلاقه ورواياته بآراءه ، نجد سيرة « حنتر تدافع عن قضية مقابلة هى قضية الرابطة بين الساميين والخابيين ، فهى تجمع هنا ولا تفترق ، وتجعل من شخصية بطلها حنتر ، مرجعا من العنصرين ، وممثلا لخصائص الخصم (يقصد العربيين) « الكبارين » ، ويجد فى سيرة « كسيرة » الظاهر بيزيس « دفاعا أشمل وأهم عن قضية وحدة الشعب العربى بكل مكوناته - سواء أكانت أريته أم سامية أم حامية ، أو بصورتها التجسدية - سواء أكانت عربية أم سودانية أم لارسية أم رومية ^(١٩) »

ثم يعمى فاروق خورشيد بعد ذلك إلى إثبات رمز كتابه « سيرة » سيف بن دى يزل ، مؤكدا أنها كتبت فى القرن الرابع عشر (وسيكوف هذا موضوع مناقشة طويلة مع البحث ومع مصادر) - وإلى توصيح سبب اختيار القالب الأصل ، كاتب السيرة « حل منه غرون » لشخصية « سيف بن دى يزل » وقصته « التاريخية » لكن يكون بطل هذه السيرة ، ثم لإثبات أن « القضايا التى دافعت عنها السيرة تكاد تكون قضايا مصرية خاصة » ، مما مثلا قضية ماء النيل ^(٢٠) . وهنا أيضا ستكون لنا مصادمة طريفة مع فاروق خورشيد بصفته « باحثا » ، ولن يكون له - فى البدء - مد سوى ما كتبه فاروق خورشيد « حيددا » فى نفس صياغته ذاتها للسيرة ، مع « اقتراح » له كثير من المبررات والأسانيد - باسظر إلى هذه المادة القصصية البتة من منظور مختلف كل الاختلاف ، حتى أن قلنا إن « الباحث » حيددا « مكثير من الإشارات فى تحليلاته لما أوردته من قصص فى كتابه « فى الرواية العربية »

حينما اختار فاروق خورشيد « سيرة » سيف بن دى يزل ، « لكن تكون أول ما قدمه بصفته « حيددا » رواية ، وأسلوب « مصرى » من « سير لشعب » كان مدعوما بعدد عوامل « مدرعة » أو « شكية » ، وعزير



أخرى سبق أن أوضح الكثير منها في دراسته : « الرواية العربية » وفي الجانب القدي من كتاب « فن كتابة السير الشعبية » . وأول العوامل الظاهرية كان إثبات مقولة عرافة النوع القصصى في التراث لأدى العرب ، والرد بالبرهان العمل حل اعتراضات عدد من النقاد ومؤرخى الأدب العربى الحديث ، والوسيط ، والفرد ، الذين وضعوا توارخهم لهذا الأدب ، وأصدروا أحكامهم النقدية في ذلك التاريخ في ضوء معايير الأنواع الأدبية في الغرب وفورعها . وقال تلك العوامل الظاهرية من أن سيرة سيف بن دى برون سيرة متوسطة الطول ، ليست بحجم سيرة داث الهمة ، أو عترة أو الظاهر بغير صراحة ، وليست بالقصر الذى تنسم به سيرة الزير سام ، ثم هي سيرة ممثلة بالأحداث والمواقف والتطورات أو التحولات الدرامية المؤثرة ، مما يسمح بسحب ، وإلى تشبع أحداثه بحداية دراميه وضحه وقوة تأثير عاطفى أو وحدى كبيرة ، سواء عن سوى الأحداث أو « الثبات » الرئيسة ، أو الشخصيات وبحولها وما يعوم ييب من علاقات

وبكى فاروق خورشيد انه - تسلسا - إلى الاعياد على ما يمكن أن يسميه بالتاريخ السياسى أو الاحتياجى «صود» . لكنى عدد في ضوء هذا النوع من التاريخ ، رسم «كتابة» السيرة في أقرب لشكافا إلى الشكل الذى وصلت إلنا به . وفي هذا الانحاء اكتشف ن - ابن كثير - الفروع الإسلامى الكبير (ت ٨٧٧هـ - ١٣٧٣م) ، ذكر في كتابه «تفسير القرآن الكريم» أن - وما يذكره العامة عن البطال ، من السيرة المسبوبة إلى ذات الهمة والبطال والأمير عد

الروايات «والمعنى عليه» فكذب والبراء ، ووضع باود ، وجهل ونحيط لاجل ، لا يروج ذلك إلا على لحن أو جاهل ودى ، كما يروج عليهم سيرة ، عترة القيسى ، المكتوبة ، وكذلك سيرة البكرى والذنف «موسمير ذلك» إلخ «مطالعة» ثم يستند فاروق خورشيد إلى ملاحظته المذكور فراد حسن في كتابه «قصصنا القيسى» من أن الشخصية الثانية في في السيرة ، وعلى شخصية الملك الحبشى «سيف» فرعد ، هي شخصية تاريخية معروفة ، حكمت الحبشة ما بين عامى ١٣٤٤ - ١٣٧٢ م . وعلى ذلك يطلع فاروق خورشيد بأن ومن كتابة السيرة لابد أن يكون معاصرا لزمان حكم هذا الملك الحبشى ، الذى حارب المسلمين - وحارب مصر - هو وأبوه من قبله ، أو لابد أن يكون لاحقا مباشرة لزمان ذلك الحكم .^(١٣)

وقد تكون هذه الأحكام صحيحة غلما إذا كنا نتحدث فقط كتابة السيرة في شكلها الثانى وعمل إثبات . ولكننا نعتقد أن السيرة نفسها ، أو ما نسميه «مادتها القصصية» وتحولات شخصياتها وأطوارهم ، وموتفاتها ، الأسطورية ، والعناصر الدخيلة في تركيب قصة حياة الشخصية الرئيسة في السيرة (سيف بن دى برون نفسه) وعلاقاته مع من أحاط به من بشر عاصيين أو غير عاصيين ، أو غير بشر من الجن والمخلوقات الخفية الأخرى ، نعتقد أن مادة السيرة نفسها هذه ، كدنا بأدلة قوية على أنها أقدم عهدا بكثير مما اعتقده المذكور فراد حسن ، ومما رآه الأستاذ فاروق خورشيد ، بل نعتقد أن بعض هذه الأدلة يشير إلى أن أجزاء كثيرة من السيرة ، كانت في

الأصل أساطير - طالدية ذهبية (ولنية) ، أو طقسية - لرجع إلى زمن أقدم بكثير من القرن السادس الذى عاش فيه سيف بن دى برون - الشخصية التاريخية المعروفة من «أدواء» اليمن ، الذى استعان بالفرس لطرده الأحياء من بلاده قبل الإسلام بأقل من عشرين عاما فقط ، وأن هذه الأساطير ، كانت قد تجمعت وامتزجت بأنواع أخرى من المواد القصصية عبر مراحل تاريخية مختلفة ، ومؤثرات ثقافية كثيرة متعددة والدة من ثقافات أخرى غير الثقافة الأصلية (العربية / السامية) في جنوب اليمن ، التى تحت الصحابة الأولى للسيرة تلبية لاحتياجاتها ، وفي إطار ضرورتها الاجتماعية والحضارية . ويصبح لنا أيضا أن السيرة لم تكتب مرة واحدة ، وإنما كتبت عدة مرات (لقد لا يقل عن ثلاث) ، سبق أولها زمن سيف بن دى برون التاريخى وحسب الطرد النهائي للأحياء من اليمن بالاستعانة بالفرس ، وكتبت الثانية - على الأرجح - بعد أن ساد الإسلام اليمن ، وشاوره اليمنيون (عرب جنوب شبه الجزيرة) «إخوتهم» عرب الشمال (القيسي) شرق الفتح الكبرى (وقد يكون من الأمور ذات المعنى هنا أن تذكر ما أجمع عليه المؤرخون العرب لقريا ، من أن جيش الفتح الإسلامى لمصر كان جله من قبائل اليمن ، سواء ما كان من البداية تحت إمرة عمرو بن العاص أو المدد الذى أمده به أمير المؤمنين عمر بن الخطاب بقيادة عبد الله بن الزبير . وعلى ذلك فإن حل هذا الحيش كان في الأصل من الحيش التى شاركت أصلا في فتح سوريا وفلسطين . هل نسق خطوات تحليل فنزعم أن «تيمة» ، ولذى سيف بن دى برون «مصر» و«دقر» المدين حكم أوطا مصر وعمرها . وحكم

الثاني للثام وعموما ، كانت تصيرا شعبيا ، بانيا ، عن إحساس القهسرين الجاهل الذين استقروا ، وخلق بهم غيرهم في الثام ومصر مما ساهمهم للمطعم هذه في فتح اثنين من أكبر أنظار وطن الأمة ؟ أم أن الميجرات العربية - السابقة بعصر الفتح - إلى سوريا ومصر كانت تأتي في الأصل من اليمن ، فكان هذا ميورا «سياسيا» قويا لدى أمير المؤمنين عمرو لا اختيار قوات هذه القبائل لحمل عبء الفتح في عديد القطر على التبعيد ؟ . هل كانت تعبئة قوات الفتح وتوجيهها عملية عشوائية ، أم عملية مدروسة ؟ . وعلى هذا فقد تكون الصياغة أو الرواية التي وصلت إلينا من السيرة عن القرن الرابع عشر - عصر الملك الحشيشي سيف أرعد ، ووالده عمدا صبرون والمواجهة الحادة بينهما وبين مصر وإيجيريا من سلسلة مملكة الطراز شرق السودان ، وشمال الصومال الحاليين - قد تكون هذه هي الصياغة الثالثة للسيرة ذات التاريخ الطويل ، كتبت بوجهه لما يمكن أن يسمى به أجهزة ، المصنعة الثقافية والفكرية في عصر الدولة المملوكية - أو تحت إشرافها - التي استغادت - بقينا - بما كانت الدولتان - الأيوبية والفاطمية - السابقتان لها في مصر ، قد قامت به في نفس المجال لأسباب سياسية وحضارية ودفاعية كثيرة ليس هذا مجال البحث فيها ، كما استغادت هي والدولتان السابقتان لما كان الرواة الشعبيون قد صاغوه من قبل . ولد يعني لنا أن «لفرض» أن أكثر الإحداثيات - التي أضيفت في هذه الصياغة الثالثة للمملوكية - للسيرة أهمية ، كان حلت الاسم الأصل الذي كان يسمى به ملك الأحياء في الصياغة السابقة ، ووضع اسم سيف أرعد ، مكانه ، في طمأنينة كامل إلى استمرار تقليد المعنى وتأكيد الاسم الجديد للفرض . المطلوب ، مادامت السيرة تتحدث عن مواجهة حضارية وثقافية طويلة ، بين الوطن «المنبع» الأصل للساميين (اليم) وبين مهاجرهم الأول (مستوطنهم الحضارية الأولى) عبر المصيق في الحبة

هكذا إذن يكون الحديث عن زمن كتابة السيرة ، متعلقا بالضرورة بزمن نشوء الأسطورة - أو مجموعة الأساطير الأساسية - التي تخلفت بها السيرة في صورتها الأولى . قبل أن «تراكم» عليها ، وفي داخلها الطبقات التي صنعت صياغتها الثانية ثم الثالثة . ولابد أن يؤدي الحديث عن زمن الأسطورة ، أو مجموعة الأساطير الأساسية هذه ، إلى الحديث عن «موجة» الأسطورة ودلالاتها وما ترمز إليه ، وما يحمل أنها صارت ترمز إليه مع تطور البنية الثقافية العامة للأمة (للجماعة) صاحبة الأسطورة .

ومن الناحية اللغوية ، لابد أن يؤدي الحديث عن نوعية الأسطورة الأساسية ودلالاتها إلى الحديث عن الدلالة الرئيسية للأسطورة الأساسية في السيرة ، وبحسب دلالة «قومية» تنبثق عن معنى وعملية تكون

والأمة ، من خلال امتزاج مجموعتها البدائية أو الأولية الأولى . إنها دلالة تتعلق بتكوين الثقافة «السامية» في مجموعها ، وحمل العرب بوجه خاص لعبء تكوين البنية الأولى لهذه الثقافة . ويبتدئ هذا الباب الثاني ، المؤدى إلى البحث عن الدلالة الحضارية لمجموعة الأساطير الأولى ، وما في المراحل الأولية لجميع سلسلة من الأحداث التاريخية وركام من الأساطير ، التي أدى مجموعها وتراكمها إلى نشوء الصياغة الأولى لسيرة تدور حول عملية تكون الأمة ، من خلال عمليات امتزاج واتساع حضارى واسعة يعرفها تاريخ الجزيرة العربية ، وتاريخ أطرافها ، الجنوبي والشرقي والشمالي بوجه خاص .

وأخيرا - حسب ما نحدد هذا الحديث ، قد يكون من اللازم - إن لم يكن من باب المظرفة انصراف - البحث عن دلالة السيكولوجية للأسطورة الأساسية ، أسطورة مولد البطل الرئيسي للسيرة ، سيف بن ذي يزن ، ومفاته ونشوجه ، هذه الدلالة التي يمكن أن نجري عنها أوضح جوانبها - في صورة «أرواح» الجانب المطلق بما يمكن أن يسمى به الموضوع الأدبي ، موضوع علاقة البطل بكل من أمه وأبيه ، وهو بحث سيؤدي بنا مرة أخرى ، وبشكل شبه التلقائي إلى موضوع البداية ، أي موضوع زمن نشوء الأسطورة الأولى ، ولذلك قد يصلح لنا أن نبدأ من البحث عن الدلالة السيكولوجية للأسطورة ، ونلغزى الإجماعي التاريخي لهذه الدلالة .

في السيرة ، يبدو العلاقة الأساسية في حياة سيف (الابن الذكر) هي علاقته بأبيه (الذي قتل - قتله ووجبه ، أم سيف نفسه ، قبل أن يولد سيف) ، وبأجداده المذكور ، وعلاقة التناقص الرئيسية على المستوى الفردي السيكولوجي ، التي يعيشها سيف ، هي علاقته بأبيه التي تسمى لإحلاكة بكل سبيل حتى إنها تحاول قتله يدعا . وهذا التناقص الصراعى بين الابن والأم ، مع سعى الابن تحريرا ، أو بشكل واضح للارتباط بالأب وآباءه . هذا الأب (المسلالة الذكورية) ، يقدم صورة «محدومة» متناقضة تناقضا صريحا مع الفكرة المروية - أو مع ما حاول مسجون عرويد أن يبرره استنادا إلى تحليل مصموم الأسطورة العربية (اليونانية) والطقوس الأصلية لها أو الطقوس - وثيقة الصبغ المتعاقبة - المستمدة منها ويبدو أن العلاقة الصراعية بين الابن الذكر والأم ، والارتباط الحادى - الفرزى أو الواحى - بين الابن الذكر والآب وملائته الذكورية ، تكاد تكون «نبتة» أسلبيه في أساطير اليمن على التعبير فقد لاحظ طارق خورشيد الشامه بين علاقة الأم والآب ، وموقف الابن من الأم القائلة القوية وموقفها منه ، في قصة عمرو بن مضاض (شقيق الملك الجرمي الخوارث الأعلى التي يروى القصة) مع زوجته وانه ، وبين نفس النبتة في سيرة صف ،

ولفقرص - حسب لزيم ، المعنى - للعصبة - أنها وقتت أو رويت كأنها نار يخ حقيقى كامل - قبل ومن سيف بن ذي يزن بوقت طويل يربو عن عدة قرون ١١١١ ، ويوحى هذا بصرو ، إعادة محض لقوة المروية عن الموضوع الأدبي ، مما يتعلق بصميميتها الإنسانية من ناحية ، ومما يتعلق بصلاحياتها للتفسير الأنثروبولوجي (لا السيكولوجي فقط) لأساطير أم أخرى تعيش ثقافة متميزة عن الثقافة الغربية

ولكن نفس الدلالة أو «النبتة» نفسها ، يمكن أن تؤدي إلى استنتاج آخر لتقال ، لابد من محصه من وجهة النظر الأنثروبولوجية الحالية ، وهي أن الأسطورة الأصلية التي ربما كانت هي أصل أسطورة عمرو بن مضاض وصف بن ذي يزن سويا ، ربما ترجع إلى مرحلة من مراحل تطور التكوين الإجماعي للقبيلة العربية القديمة ، في عصر لم تصن «أدياته» خلاصة قط ، كان محتواها هو الصراع على سلطة القبيلة بين الآباء والأمهات ، عصر التحول - الذي لابد أنه كان تحولا فذا تأثير سيكولوجي بالغ العنف من سلطة الأم إلى السلطة الأبوية - في مثل تلك المرحلة - كما يحدثنا التاريخ الأنثروبولوجي العربي - سقطت وثبات «أثرية» كثيرة ، كانت فيها للريث «الآباء» الإناث السيطرة الكاملة على «الباثيون» المتدورون كله ، من شمال القارة الهندية إلى سواحل المحيط الأطلنطي الحالية

وفي ضوء هذا الافتراض ، تتخذ «نبات» كثيرة في السيرة مبررا واضحا ، خاصة فيما يتعلق بسيف بن ذي يزن ، تلقائيا أو بشكل واضح ، للارتباط بأجداده المذكور ، وعلى رأسهم «سام بن نوح» ثم «إبراهيم الخليل» . وهنا يجدر بنا أن نسجل مجموعة من الملاحظات حول نوح (أسلوب) ارتباط سيف بأبيه ويمى يتوون عنه ، في إطار صراع سيف نفسه ضد أمه ، وذلك من خلال سلسلة من «نواب الأب» ومثلين يتوون واحدا بعد الآخر ، إرشاد سيف وتربيته وتوجيهه ونقل تراث أجداده إليه .

• حينما أرسلت فرقة أم سيف (لاحظ ارتباط اسمها بالقمر . هل كان للقمر ربة مولدة هامة في الباثيون العربي الوثني القديم ، أصبح لابد من التخلص منها في عصر لاحق ؟) ولدها إلى البرية لموت فيها وهو وضع ، «تصطنه» أم «معمويه» (غزالة أولا ، ثم جنية) ونشاته الجنية - التي كلمها بذلك الحد الأعلى «سام بن نوح» - في قصر زوجها ، أخفى الكبير ملك حبال القمر وهذا هو أول «ذكر» يذيل للأب برعى البطل الرضيع . ولابد مرة أخرى من البحث عن دلالة ارتباط هذا الأب الرمرى الأول بالقمر

• ويسلمه الجنى ، البديل الأول للأدب ، إلى البديل الثاني الملك «الحشيش» «أرواح» الذي

سيترج سيف ابنته (ما دلالة هذا الارتباط الخاص بالبدل الأبو؟)

• الشيخ جواد - يظهر سيف لكي يعرفه حقيقة . وبما أنه وسبه ودينه وطريق كتاب النبي ويدقه سيف بعد حصره على الكتاب (نائب الأب أدى رسالته ومات لكي يحيا في ابنة من جديد).

• الشيخ عبد السلام يعلمه أصول الإسلام . ويعرفه بزوجته المقبة ناهد قبل أن يموت (ويجود الشبان ، جواد وعبد السلام في شكل طائري يحطون لكي يرشدا سيما إلى شجرة الحياة التي تنقده من جراح سيف أمه القاتلة فيسحانه حياة جديدة).

• شيخ بلا اسم يعترض طريق أحد أعداء سيف ويرغمه على الإسلام ، وعلى فك أسر سيف ومساعدته في الحصول على مخاض الموت السحري .

• الشيخ أنعيم العادل ، حارس ذخائر سام بن نوح ، وهو يشترك مع سيف عند الذخائر كأنه أخوين البطل ، ويشاركه لصيده حيناً ينشك سيف حرمة الحد المقدس الميت ولكنه يعود إليه بعد ذلك - حيناً يحرس سيف بشجرة أشبه بالموت والجلاد الجديد (الفرق في البحر ، والانفتاح إلى نفق مظلم كأنه الرحم الذي يخرج من طرفه الضيق فالله الرحم تحت شمس جديدة في أرض غريبة) لكي يجد الشيخ أنعيم في انتظاره وسعه ابنته التي سيترجها سيف (مرة أخرى لارتباط من نوع خاص بين الابن ونائب الأب أو محله) بعد ميلاده الجديد .

• شيخ يأتي للساحر برونخ بأمره بالإسلام وإنقاذ سيف من وادي السحرة

• برونخ الساحر نفسه ، أول من يهرم لمرة ويتسبب في مرضها ويستعيد منها اللوح المرصود (من ذخائر الحد الأعلى سام بن نوح) ويقتله سيما بها

• الشيخ أبو النور الخزيموي ينتظر سيما من زمان سميق عنه مدخل جزر واقف الخوافي ليده على الطريق ويعطيه ذخائر جديدة تركها له أجداده تساعد في مهمته وأداء الرسالة التي كلفه بها هناك هؤلاء الأجداد .

• الخضر أبو سببان ، الذي يهدي أحد ملوك الجزر للإيمان ، ويرسله لإنقاذ الملك سيف في مدينة البسات

ولو استطرنا في هذا الخط لوجدنا أيضاً مجموعة من الإحوة الذكور الذين كسبهم سيف بن ذي يزن «بسيه» بعد أن يقهرهم في الرذل واحداً بعد الآخر ، ثم يصحبهم إلى دين الحد الأعلى الثاني إبراهيم خليل وهو الإسلام الحنيف

ولكن تراث الخليلين الكبيرين ، ومفهومهما هو الجدير باهتمامنا الآن ، لأن هذا التراث هو الذي يؤكد - بمجاريه - وجود «طبقتين» متراكبتين للسيرة على الأقل ، قبل الطبقة الثالثة التي وصلتنا من خلالها السيرة ، وهو التراث الذي يؤكد من ناحية أخرى مغزى العلاقة بين بطل السيرة ، وسلطة الأم في جانب ، وسلطة القبيلة كلها من جانب آخر ، ثم هو التراث الذي يؤكد المغزى الهائل لسيف بن ذي يزن نفسه ، كشخصية محروبة يتركز حولها - في السيرة - وجود الأمة كلها ، بوصفها كيانا اجتماعيا واحداً ، وذات بناء عقدي واحد أو ما نطلق عليه من ذلك ويعتبر هذا التراث في صورتين .

• الصورة الأولى هي «دين» الحد الأكبر المباشر - إبراهيم الخليل - وعظيمة الإسلام الحنيف ، الذي تلخصه السيرة - بذلك - حتى تجعله «الجريدا» عاماً لا يفرق بين السيرة والرسالة الجديدة بعد ذلك - في عهد الإيمان بالله ، الإله الواحد ، وفي مجموعة المبادئ الأخلاقية التي تجسد دور «الأب» القائم في جوهره على التنظيم وتروم العلاقات الاجتماعية ، وضبطها ، وعلى بسط حلال على أمثاله وتبنيه ، وقدرته على تحقيق الأمن والعدل

• الصورة الثانية هي «السلطة» الحد الأكبر غير المباشر (جد الأمة بأسرها ، لا جد سلالة سيف وحده) وهو سام بن نوح ورواية الحد الأعلى الثانية بوضوح . ولعله من المثير هنا أن تذكر ما يؤكد الآن الأنثروبولوجيون المحدثون من أن المسلمين كلهم عرب ، خرجوا أصلاً من الجزيرة العربية ، ومن جنوبها بالذات . - ولعله من المثير أيضاً أن تذكر أن الاسم الأسطوري التاريخي الأول لصنم هو «سام» على أساس أن بابها هو سام بن نوح وفي حبة ثانية سميت صنم «آزال» نسبة إلى آزال بن قحطان بن حابر (وهو هود النبي) الذي يتسبب مباشرة أيضاً إلى سام بن نوح

ولعل حرص السيرة على الرضا بين سيف و«سام» بن نوح ، أن توضح للمغزى القوي (على المستوى الهرقي الساج) للسيرة ، وهو مغزى بعيد عن فكرة القضاء على السابقين ضد الخاسرين والأجانب . في هذه الطبقة القديمة الأولى من السيرة ، إذ أن أول حصار قامت على الساحل الأفريقي للقبائل ليس كانت حصاراً سامية ، جاءت مع مهاجري حضرموت ، وعند إليها ، وتركزت فيها آثاراً بالغة ، وما كانت الأصول القنوية هي أوضاعها حتى الآن . ولكن لعل سلطة سام بن نوح التي «وصلها» الحفيد الجديد أن يوضح - أو يقرح علينا معناها - فأولها هو اللوح المرصود الذي سيصبح لسيف أن يسيطر على قوى غير طبيعية ، تكاد تكون مجسداً

لقوة الدين الذي ورثه سيف عن أبيه عن جده الأكبر المباشر (إبراهيم الخليل) وثاني هذه الأسس هو «سيف» سام بن نوح . هذا النموذج المثالي للبر القنوي (الحفيد الذي سيصير الحد الجديد للأمة كلها ، يشهر لقبه الحد برهانا على مسووته وسلطته الجديدة) في كل الثقافات البشرية المعروفة .

وليس السيف مع ذلك هو مجرد هذا الرمز القنوي ، إنه رمز «سلطة» أيضاً ، سلطة الأب الجديد للقبيلة ، الذي تطور مع تركم طبقات السيرة ، وفضة لتلاحق عصور التاريخ واتساع مجاله حصراً بعد حصر ، إلى أب للأمة كلها أو هو رمز أسطوري لأمانها الجديد كلهم . إن «خريطة» بسيطة لرحلة الملك ذي يزن (والد سيف) التي تنتهي بمقرته تقريه بسبب مواجهته مع لأجانب ، تليها بتا طموح السيرة إلى إثبات نوع من الحدود الجغرافية لوطن الأمة : من اليمن إلى شمال الجزيرة مرورا بالبحر المتوسط والدلتا ، إلى «مملك» أي ساحل البحر عبر سوريا ، ومن هناك مباشرة إلى الحبشة ولكن هذه الخريطة تتسع كثيراً في حياة سيف نفسه لكي تشمل ما يكاد يكون كل أرض وطنها أقدم العرب المسلمين بعد ذلك حين سيطروا على تجارة المحيط الهندي كله وخطوط الملاحة فيه ، أو وصفتها رسالة الإسلام وثقافة العربية . ولكن صلة العرب - إيمانهم خصوصاً - بمحضارات هذه البلاد على أطراف وسواحل المحيط الهندي - صلة أقدم من العصر الإسلامي بكثير ، بدءاً من فارس إلى الهند ، وما وراءها شرقاً إلى السواحل الأفريقية غرباً ، وجور المحيط الجنوبي فيما عدا ذلك .

وفي كثير من الجزليات ، والحكايات الفرعية ، والروايات ، والمؤلفات التي تتكون منها مساحات واسعة من السيرة ، نستطيع أن ندس المؤثرات المباشرة لهذه العلاقة القديمة التي جددتها ووسمها العصر الإسلامي - خصوصاً مع ازدهار موانئ العراق وفارس الجنوبية ، وموانئ الخليج وبحر العرب

• الأرصاد والسحر وعلوم الحكمة ، مؤثرات واضحة من الثقافات التي قامت ، حتى ديارها المؤنثة القديمة على نفس الأسس (فارس والهند خصوصاً) ثم ديانة كهنة (سحرة 1) الماغي الفرس وورثتهم الزرادشتيين إلى ديانة البراهمية والفشوية وغيرها في القارة الهندية . بل نلمس آثاراً من سحر الأفراس والمصري القديم ، وقد اتمكس الكثير من هذه التفصيلات في كتاب مثل ألف ليلة وليلة (خصوصاً في طبعاته الهندية والفارسية) مثل المدن المنفصلة جيداً ، وثياب الريش ، والغرف السرية المرصودة ، والخواتم والأقواس ذات الخلف من الجح ... إلخ

• التزج البصري بين ما هو بشري وما هو طبيعة ،

حد الاعتدال الصارخ على معاني التركيبات اللغوية يقول ص ١١٥ : والدين قرأوا عن الكواكبي ، دون أن يقرأوا له ، قد تعلموا ، ولا يزالون يتعلمون ، أن شهرة الرجل وعبقريته وكفاءته إنما انجلت في كتابه « طائع الاستبداد » وصارح الاستعباد » ، بل « الخ » فقد نستطيع أن نقول ، إن عبقريته وكفاءته انجلت ، أي ظهرت وبانت في هذا الكتاب أو في غيره ، ولكن هل يستطيع كاتب يعرف معنى الكلمات أن يقول أن شهرته انجلت في هذا الكتاب ؟ أم أنها ترتبت عليه ؟ إن هذا المثال لا يفي أن يؤخذ على أنه حالة جريئة يمكن الإغضاء عنها ، لأن موجة الحماسة التي تدفع بسفينة الكاتب تعميه عن الدقة وعن التحري بل عن التفكير البسيط في معاني التعميرات .

وبينما يتحدث الكواكبي (ص ١٤٠ - ١٤١) عن عرب الجزيرة منا ، ويقصد بالطبع عرب شبه الجزيرة العربية كما هو واضح كالشمس ، وكما سبق أن أشار قبل ذلك (ص ١٣٩) حين يتحدث عن أهل جزيرة العرب ٠٠٠ وقد نشأ للدين فيهم وبلفتهم - نقول بينما المؤلف نفسه صاحب النص يقول هذا أهل بالطابع يقفز وقد أحس دائما بإرقا إلى البات تملق من تعليقاته « المبررة السلاقة » ويقول بالنص : والإشارة هنا لعرب المشرق أي العرب العثمانيين يومئذ . وإن هذا لأكثر من سذاجة .

وتظهر سذاجة المعلق وانفعاليته وانتقاره إلى لروح النقدية بل إلى مجرد الاتساق مع الذات ، في تصيق له على أحد نصوص ص ١٥٥ ، يقول فيه : « ليس حقا أن الهند والمصريين والنوحيين قد نالوا الأمن على الأفس والاموال والحرية في الآراء والأعمال ، لأن الكواكبي يعني أنهم نالوا ذلك رغما عن أنوفهم بسبب احتلال الانجليز والفرنسيين » ونلاحظ ما يلي :

١ - إن المعلق يمارس المؤلف كأنه هو وحده القادر على « العلم الأعلى » لمقاصد المؤلف .

٢ - وحتى لو كان هناك « أرقام » في بيل الامن والحرية ، فهل يعني هذا وقوع واقعة الامن والحرية دائما على ما كان المؤلف يريد أن يقول ؟

٣ - والم يكن الجدير بالتعليق هنا هو الإشارة إلى علاقة الكواكبي الحصنة مع أصحاب السلطة الشرعية (الخديو) والسلطة الفعلية (كرومر) في مصر في وقته ؟ أم أن هذا صيغته على الطابع الصورة للبراقة السلاقة التي يريد تقديمها عن مؤلفه ولو كان فيها غش الطرف عن وقائع وحقائق ؟

٤ - أخيرا بعد سبق لنا أن أشرنا إلى دعم الطابع المعلق أن الكواكبي وجد في مصر للملاح الحر والجو الصحي (ص ٢٦) ، وما هو يناقص نفسه في هذا التعليق للامع وينفي نيل المصريين للحرية !

ومن السذاجة وعدم التدقيق عند الطابع ، الذي يتحدث في كل مناسبة عن الاشتراكية والتمتع والحرية ، أنه يقول في الهامش الثاني من ص ١٨٠ : وكانت روسيا حينئذ ملكية (قيصرية) إقطاعية رأسمالية . فهل يمكن القول حقا أن روسيا في وقت الكواكبي كانت ذات نظام رأسمالي على نحو ما كانت إنجلترا أو فرنسا ؟ بل كيف تجتمع صفة الإقطاعية مع صفة للرأسمالية ؟ ومن تعجب التعليقات الدكية قول الطابع في هامش ص ٢٣٩ : « وفي قواعد المنطق الحديثة أن الحقائق نسبية غير مطلقة » ، وأنا لشكره على تنبيهها إلى هذا الاكتشاف الذي عجز في عدم الأوائل ولم يناقشه مؤلفو الأدب في مصر لانتهاء الأول في مصر القديمة ولا السفسطائيون عند اليونان ولا افلاطون ولا أرسطو ، ولم يتصور بنوده إلا الأواخر في زعمه ، ولكننا لنبتة هذا فحسب إلى أن مسألة « الحقائق نسبية أو مطلقة » ليست من شأن المنطق ، لا الحديث ولا القديم ، بل من شأن نظرية المعرفة .

٨ - الادعائية

يستطيع القارئ المنتبه للطبعات موضح الفحص أن يرى في سهولة أن السطل الحقيقي فيها إنما هو الطابع نفسه ، ولهذا فهو دائم التمتع في ذاته ، دائم الاعلان عن الحقد الكبير والمعناء والتعصب الذي بذله في هذه الطبقات ، وهو يسيبها بطبيعة الحال بتحقيقات وتعليقات ، ولا ييكل على نفسه بإعلان للرعي والارتياح عما صنع ، وعن حسنه لهذا الأمر أو ذاك (راجع كاملة على ذلك كله : « الأعمال السكامة لصد الرحمن الكواكبي » ، ص ٩ ، ١١١ ، الأعمال الكاملة للإمام محمد عبد - الجزء الأول ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ ، ٢٢٨ ، ٢٣٩ ، ٢٦٦ ، « الأعمال السكامة لقاسم أمين » ، ص ١٤ . والطابع يجهل في هذا الموضع الأخير أن ما يرغم أنه أول من قام به ، وهو إدراج كتاب « المصريون » في إطار تطور قاسم أمين المعكرو ، فعله من قبله أحمد خاكي والدكتور ماهر حسن فهمي .



السيرة العظيمة التي اختارها أيضا بكاء شديد . لكي تكون أول ما يقدمه من صياغات السيرة الشعبية ، وأول ما قدم في عصرنا الحديث على الإطلاق من صياغات حديثة ، هذه السيرة^{١١}

وقد نبور ما نقول بأن هذه الصيغة الجديدة ، ليست طيبة ، موز أو أختار أو حدث تاريخية أو موبد^{١٢} ، ولكنها صيغة بناء ، و أسلوب ، و بها الطيف العنيفة التي ، د كانت باصداق ، حرة . سيرة موز أخرى إلى منطقة الوعي العامة من ثقافة الأمة بعد أن كانت قد توت أو معدت عن صوره ذلك الوعي منا صريلا

ورغم أن الكتاب بدأ عمله بإعداد صياغة هذه ، ول دعه - صيف لغوته التي اعلمها في مقدمه الصياغة منها (في مقلدها) أو في كتاب في الرواية العربية ، و في كتابه السيرة الشعبية - أن هناك علاقة ما بين بناء السيرة ، والبناء في الحديث . فإن صياغة صيف تكفي عن حسابها ، و قد عرفنا ودقة من هذه صيغة صيرة ، و حسنة في جعله رقم ، و سيرة ، و صيف في صيغة ما بين للروائي والفكر الشعبي فسيح بالتالي حوضها ، و يوزع في صياغات ، و داه بعد في صير بدصروه من داه صير صروه ، و ترفيها المادة القصصية الختام ، و يوزع ما يحويه هذه لأنه من موقف وشخصية ، و يوزع ليس في حدود من أي موز ، و هو بشري و طبعي ، و يوزع ما هو غير

أول صير بشري ، ولا علاقة لبرقوانين الطليعة . وهذه القروية هي التي كانت حطوط حل لسان رواية (مزلف ؟) السيرة الشعبية القديم ودته . وظلت سطر على الكتاب (الترجي) الذي قام بصياغة الطليعة السلوكية للسيرة تقدمه إلى إطلاق السيرة شخصياته - من مدام بر حوج ، إلى ملوك الحان ، وأعوامهم موزا بكل الشخصيات البشرية الأخرى - بالنظم التي كان يميز بها كان من أمرة - عن إيقاع نفس داخل خاص . سواء للرواية أو للشخصية التي يصنع على لسانها هذا النظم . إيقاعها لا يمكن الإحزاب على لسان خلال أعمال الشعر وموسيقاه

غير أن اكتشاف الخائب التصيري لصياغة فاروق خورشيد - أو الطليعة الحديثة للسيرة - يتطلب عقد مقارنة تفصيلية بينها وبين الصياغة الشعبية الموروثة التي هي أديتها الآن ، وهي المقارنة التي لا تملك الآن سوى تأجيلها ، ولكن لشغال فاروق خورشيد بذلك الصياغة . ثم بصياغة سيرة - على المزيج - بعد ذلك اكسب جانباً من إبداعه الأدبي الروائي ملامح خاصة . تحلت في رواية - حقة من رجال - تحلياً واضحاً وهاماً لا يبنى تأجيل الحديث عنه فالإبداع الأدبي المعاصر ، فليست من ملامح آدابها القصصية الموروثة ، و سواء اتخذت شكلاً روائياً أو علمياً أو مزجاً بين الشكليات ، هو الحليز كل الحدود بالاهتمام

ومن يعرف سيرة الظاهر بيرس - المصرية العربية - سيكتشف بسرعة العلاقة التحتية بينها وبين رواية - حقة من رجال - في السيرة أحداث الرواية المعاصر والمتاح الاحتياطي التاريخي - (عصر دروه الحروب الصليبية) - وهو عصر تحول السلطة - في عصر أحداث وصرعات عهده - في مصر وبقيّة أقطار الشرق العربي إلى أيدي المائليث العرب ، وانشاء كنيسة - وظهور القوى المحيية من الفقهاء ، وأصحاب الطرق الصوفية ذات الاهتمامات السياسية والأمنية التنظيمية الواسعة ، ولتجار ، وأصحاب لحرف محسوبات تتوزع في اتفاق مع قوتهم لاقتصاديه ، و ينادي مع ارتباطهم بأهل السلطة ، ثم والخبراء ، صيف من هالي البلاد ، الذين يرجع سيره والروية بما مأمنهم في ذلك ، و داه - أشبه بمطبخ الشرق ، و بصوص عدد العتاة ، الذين حركوا بالتدريج في منازعين على التتود - وليس على النصف - تتوزع ، بين أنواع لأصحاب السطون (مشاديدهم ، يلعبه للسيرة وعصرها ، ولغة الرواية) أو متاوتين لؤلاء الأنواع ومأمنهم منها ، أو متفعلين يحاولون التوفيق بين المرفقين .

وسيكساد هذا التوسع يستعوى الاحتياطي الدائمة ، و يستوعب كل شخصيات وحلقة من رجال ، و عرب مع إصايفين ، و التتير حائزين من فاروق خورشيد ، تتوزع يقوم على أساس الأساطير ، بين شباب متوزع مستعد للاستماع إلى

العمل العفيف ، والتفكير العفيف . وبين شيوخ على قد كثير من الحكمة والخبرة والمعرفة . ثم يورث بين الحسب - الرجال والنساء - حيث يخلل امرأة مساحة هامة من أحداث الرواية السياسية والاجتماعية والوجدانية . في كل اتجاهات المصالح والأهواء التنصارية من ناحية ، أو اتجاهات الأجيال ، أو اتجاهات شبكة الدرامية للرواية وذلك على النمط المعتاد مما يحد منه السيد مع سائرها .

ولكن بين نسخة سيرة الظاهر بيبرس ، إلى التركيز على «سيرة حياة» أبطالها الرئيسيين وأولهم بالفتح هو الظاهر بيبرس نفسه . ثم تقدم جوان الدين شبيبة (الحامى الروحي / الدينى العسمى للظاهر ومعلمه . والمقاتل من أجل الأمة بأعمال والعلم والحكمة) . ثم تقدم عثمان بن الحليل (الحامى العفص للظاهر) ومناصره بالقوة والمقاتل بالعصا المعينة لإقرار النظام والأمن والوحدة في مصر . قاعدة الكفاح الثقيل . ثم معروف بن حيدر وعبره من ثقافة الروحانيين والعسكريين (العرب أصلاً) الذين بنوا نهضة الحرب العسكرية والسياسية ضد أعداء الأمة . بأجسادهم خفية . ثم بأطرافهم بعد الموت . وأخيراً للمعلم حوران . الممثل الأول والأخير لإعداد الأمة في السيرة . بينما تنحصر السيرة إلى التركيز على حياة هذه الشخصيات التي من سيج حياتها وصراعاتها وتنشأها تتحدث المادة القصصية للسيرة . بتجده المكاتب الروائي المعاصر إلى التركيز على أبناء الأمة عديدين . ورواياتها المباشرة العفص من قواها لاجتماعية التفتت من أصحاب الطرق الصوفية والعقيدة والتجار . وأصحاب الحرف وصيانتهم وخلفاء . أتباع أصحاب السلطة أو متاوليهم أو عرقين بين القرويين - الذين يبدو في صورة البداية الأولى للثقافات - من فرصوا سيطرتهم وعودهم على ليعاد أجداد المصرية بعد ذلك

ورغم هذا الاختلاف في تحديد محور التركيز - بين السيرة والرواية - فقد استعار فاروق عورشيد من السيرة مباشرة بعض شخصياتها بالاسم أو بالصفات ، أو بعضها معاً ، مثل عثمان بن الحليل ، واحتار له اسمين مما تسميه به السيرة : عثمان ززة ، نسبة إلى سلاحه الخفيف (الرزة أو المشومة ، الخفيفة) ثم : عثمان ، خطاب العازم ، وهو اسم دال لا يحتاج إلى تفسير . كما أخذ من السيرة شخصية امتزجت فيها صفات مقدم جوان الدين شبيبة بصفات خاصة من معروف بن حيدر ، هي شخصية الشيخ زكي ، إمام مسجد ورواية سيدى الأربعين : إنه الفقيه الإمام ، العالم مثل شبيبة ، الشجاع مثل معروف بن حيدر له صفة الرصحة بالطرق الصوفية (تجلى من خلال صداقاته التي يستدعيها لكن تساهم في إغقاد الحسبية وأملها من ظلم «ألفا المسوك» وعلى رأس هذه المصطلحات الملك الصالح نفسه ووريثه .. حتى تصل إلى الدروبش عبادة الشيه بالمتبول ، ولكنه «الكورس»

الذى يسط فوق مشهد أو عالم الرواية كلها خبطة مسوجة بحبوط القدرة صانعة للضائر ، ومائلة التعوس بالكرم والشفقة واليعين ، وتغر هذه الصداقات - كما في السيرة - عثمان بن الحليل نفسه ، وبخاصة ، قوة بولاق النوازل للسلطان والمالك في تناقص مع عثمان ، صاحب الظاهر بيبرس وحاميه ، كما تترقى الصداقات - بالطبع - بشيوخ وطوائف الطرق الصوفية نفسها . وتتخذ هذه الصداقات طيبة العلاقة التنظيمية الخفية القائمة على «السيرة» الصوت ، وعلى التزام غامض بعمل معين في ساحة معينة

هكذا يبدو الشيخ زكي ، في صورة «بؤرة» مركزية تلتق عتدها ، وفي داخلها ، كل القوى «الطيبة» ، قوى الخير ، بمعناه الدينى ومعناه القومى ، ومعناه الاجتماعي على حد سواء ، التي أفروها ومايرت بها بينها أيضا - السيرة الشعبية - لقد حافظ الرواى المعاصر على الوجود المستل لكل من هذه القوى ، إذ تجسدت كل قوة منها في شخصية خاصة - كما صلت السيرة - ولكنه صاح من إيمانه بضرورة «التضامن» واتحادها معاً ، شخصية الشيخ زكي لكن بمجسده «دراما» بالعطية الواحية - لو تلك التي لم يذلل من وعى مجموعة الشباب المصريين في الرواية السوفسط لتلقى مع الحكمة العريقة والمعرفة المتصورة عند الشيخ نفسه - لا تعاد هذه القوى

وفي المقابل يكسب أمر السيرة في تفاعلها «التاريخى» - أو اضطرابها إلى التمازج في عصرها - بمسقبل جراحة المالك - لمعدان وهشاشية - الظاهر بيبرس نفسه ، وبالدور الذى قدر لهم أن يلعبوه في تاريخ مصر وتاريخ الأمة ، في مقابل ذلك ، يتصور فاروق عورشيد للتزود بروى التاريخ وحده ، بقديم صورة هؤلاء «الهشاشية» من المالك الشاب الملتئم بقوة المنصب والجهل والسذاجة ، تنبئ بما سيكون عليه في المستقبل ، إذا غاب وعى الشيخ زكي وحكمته ، وإذا غابت القوة الممتدة التي نظمتها بنفسه ، ورودها بالروى والحكمة بعد أن جمع شتاتها من منابع صداقاته الكثيرة وسط فئات شبه المختلفة

ولكن إلى جانب هذه الإحالات ، تجعل الخاتمة الحقيقية التي خرج بها فاروق عورشيد من امتزاج استعاراته بالسيرة روحه الفكرى والفنى المعاصر ، تجعل هذه الخاتمة في صورة البناء المتميز للرواية ، والذي يبدو لنا وكأنه مرحلة الإنشاج الأولى لقالب روائى مشج إلى درجة فريدة بالقالب الذى اكتشفه فاروق عورشيد أثناء صياغته لسينما «صيف من ذى وزن» وعلى طريقه ، ولتألف دروسه الكثيرة في السيرة الشعبية العربية^(١٤)

في القراءة الأولى ، توهمت أن وحشة من رجال ، فارتت بتشغال فاروق عورشيد المطويل

بالعمل الإذاعى ، وبكتابة الدراما الإذاعية بوجه خاص . فالدراما الإذاعية - بحكم اعتمادها على السمع وحده - في احتضان فكرة المستمع لأحداث وخطوط الدراما السابقة التي تستند وتضرب وتطور وتشابك بعد ذلك - لا بد أن تنقسم بناثيا - أو ما يشبه «الفرحات» أو ما يسمونه «التكنيكيا» باسم «السمع» . وحسب في القراءة الأولى أن لفصول الرواية - المندوقة جدلاً لغوياً في داخل كل منها وهما بينها جميعاً - هي في الأصل نوع من الحفلات الدرامية الإذاعية ، وأن شخصيات كل فصل هي نوع من «السمع» الإذاعية . ولكن مراجعته سريعاً للسيرة ، والدراسة الأستاذ الدكتور عبد الحميد يوسف الصغيرة الحجم والنية القيمة «الظاهر بيبرس في القصة الشخصية»^(١٥) أعدتني في قراءة الرواية ، فالتفصيل أقرب إلى البحور الخمسة التي أشير إليها الدكتور يوسف ، وقالت مقدمة سيره - بها تتكون منها ، أو تنقسم إليها - والسمع أقرب إلى «دواوين» السيرة التي ينظم إليها كل بحر ، أو تلك التي يختص كل بطل في السيرة أحياناً بدويون منها - ومع ذلك ، فإن البحور تظل فصولاً ، لأن البناء الكلى للرواية ، لا يسير طويلاً في عطف واحد منها تفعل السيرة التي يلحق كل ديوان بما سبقه من حيث انتهى السابق تماماً ، ويلحق كل بحر بما تقدمه من حيث انتهى المتقدم بالعصبة ، وإنما هو بناء متراكب من ناحية ، ومجدول الخيوط من ناحية ثانية ، في استعادة كاملة بتقاليد رواية الأحداث والشخصيات التي نقلها الأدياء العرب من رواية القرن التاسع عشر العربية غير أن الكاتب - الرواية المصرية المعاصر يعرف ، أو يشعر بتقاليد المثلث العربي الذى يحاط به ، تقيد المثلث بالأذن - بحاسة السمع - حتى وهو يقرأ نفسه ، ويحل هذا السبب هو ما يجعل بكل مسجع (مشهد من فصل) أو «ديوان» خاصة كأنها تدعو للسمع ، إما بارتجاع النبرة أو باستخدام اللغة اعتماداً نصياً نابعا من تطوير داخل للتعرف ، أو للسرد المكتوب

تدعونا قائمة أعمال فاروق عورشيد إلى الاستعانة لإغراء المقارنة أيضا بين أعماله الإبداعية التي تدور في جو حديث (غير تاريخى ، وغير متمسك بالسير) ، تدعونا إلى مقارنة شخصية بين صياغته للسير السميعة ، وما يستخلص من هذه الصياغات من قيم أدبية فيه ، وبين ما حدده «نظرياً» في دراسته الشخصية - ولك ، بوجل - مصطير - هذه المقارنات ، كما أجبنا - من قبل - المقارنة بين «الطبعة الرائعة» التي اصدها فاروق عورشيد في سيره صيف من ذى وزن

ولكن هذا التأجيل هو الذى يؤكد أهمية دراسة هذه الخوالب من أعمال الكاتب الذى يلتقى من حساسيته ووعيه صواها غامراً على جواب كبير الأهم من تكوينات الأدب العربى وانعكاس هذا التكوين على الأديب الواحد الذى يشمل به ، وعلى قرأه المعاصرين في النهاية .

١ - محمد لى الأدب المعاصر (بالاشتراك) .	١٩٥٩	١١ - أيوب (مسرحية) .	١٩٧٠	الندى المخترق ، إعادة بناء حياة صبرة دراميا ، على أساس معلقته ومن خلال حياته في السيرة الشعبية
٢ - بي الأدب والصحافة .	١٩٦٠	١٢ - القمصان والفتن	١٩٧١	ب - تأليف الخنظل ، إعادة بناء حياة أمري القيس بن حجر ، على أساس معلقته ، ومن منظور «أوديسي» هاملتي .
٣ - الكل باطل (مجموعة قصص) .	١٩٦٠	١٣ - السير الشعبية	١٩٧٩	ج - حلقة المر ، حياة المجرس بن كليب ، من خلال سيرة «الزير سالم» الشعبية ، في تصور «هاملتي»
٤ - في الرواية العربية	١٩٦٠	١٤ - الملك العباس .	١٩٨٠	د - الأفراد حيا ، قصة مصاحف ومن قصص الجرمي : «عوطى الموت» في نسج على أساس دراما «روميرو وجوليت» .
٥ - في كتابة السيرة الشعبية (بالاشتراك)	١٩٦٢	١٥ - خمسة وساتصم	١٩٨٠	هـ - رباح الملك ، بناء درامي لحياة لاهة من ذيان ، والمحرر قصة الشاعر مع «المنجدة» زوجة الملك النعمان
٦ - سيف بن ذي يزن (جزءان)	١٩٦٣	١٦ - حلقة من رجال (رواية) .	١٩٨١	١٧ - الزمن الميت (رواية) .
٧ - مقامات سيف بن ذي يزن (جزءان) .	١٩٦٤	١٨ - هجوم كاتب معاصر (مجموعة مقالات) .	١٩٨٠	١٩ - ذوات إلهية
٨ - أصواء على السيرة الشعبية	١٩٦٤	١٩ - تحت الطبع (١)		
٩ - على الزين (جزءان)	١٩٦٧			
١٠ - ثلاث مسرحيات				

- (١) في الدراسة التي اختارها كتاب «في الرواية العربية» عصر النجاشي ، وسوف يتناول أساسا مع الصلة الأولى عام ١٩٦٠ ، التي كانت في الأصل مشكلة من الأحداث قدمت في إقامه البرنامج الثاني من القاهرة
- (٢) في كتاب «في كتابة السيرة الشعبية» بالاشتراك مع الدكتور محمود ذكي ، وبين يدينا الطبعة الثانية الصادرة عام ١٩٨٠
- (٣) لم يكتمل نشر صياحه فاروق حورشيد هذه الميزة ولكن ما نشرها حتى الآن - في أربعة أجزاء - يشمل نحو ثلثي السيرة كلها ، وبين أيدينا الطبعة الثانية من القسم الأول (وقسمت هذه الطبعة جزءي هذه القسم في مجلد واحد) وقد صدرت عام ١٩٦٧ - ثم الطبعة الأولى - الوحيدة حتى الآن - من القسم الثاني (عام ١٩٦٦) في مجلدين - وسوف يركز جديدا هنا على هذه الصياحه ، موحدا المحدث من سيرة «علي المرتضى»
- (٤) في كتابة السيرة الشعبية ، معتمد الطبعة الأولى من
- (٥) انظر «في الرواية العربية» من ١٢٠ وما بعدها ، ومن ١٣٢
- (٦) من المصدر ، من ص ١٠٩ إلى ١١٤ .
- (٧) نفس المصدر ، من ص ١١١ إلى ص ١١٤
- (٨) من المصدر ، من ص ٨٦ إلى ١٠٥
- (٩) من المصدر ، من ص ٩٥ إلى ص ٩٦
- (١٠) سيف بن ذي يزن - ص ١١
- (١١) المصدر نفسه ، ص ١٩
- (١٢) المصدر نفسه ، من ص ٨ إلى ص ٩
- (١٣) المصدر نفسه ، من ص ١٦ إلى ص ١٣
- (١٤) انظر «في الرواية العربية» ص ١١٨ .
- (١٥) نفس المصدر ص ١٣٤
- (١٦) مثل ما قلته الأستاذ عباس خضر في صيف الحكاية «المصاحف» من أجزاء سيرة «ذات الحمة» وما قدمه الأستاذ أحمد عباس عزالح من مطالعة قصصه لسيرة صبرة نحو أنه
- (١٧) ربما باستثناء ما صيف الإشارة إليه ، من تحويره لصلية قتل الأم ، التي يجب كما ذكره هو أنه في الواقع من قومه لشخصية سيف في السيرة ، كشخصية شديدة الإنسانية ، فلا تستطيع إهمال هذا
- (١٨) مركز كتاب «في كتابة السيرة الشعبية» أساسا على تحليل سيرة صبرة وتلخيصها ، ويذكر كتاب «أصواء على السيرة الشعبية» قدم أساسا تحليلية مركزه وتلخيصات تحليل التحليل وسنده في تركيب جميل ، ليس غنارة ، ودان الحمة ، والمظاهر يبرز ، وعلى الزين ، وسيف بن ذي يزن وتفسير كتاب «في الرواية العربية» «حارات تحليل وملاحظات والحارات ودية لكثير من أساطير وحكايات كتب الخرافات القصصية العربية وكتب «التاريخ» المنظمة بهذه المادة الأسطورية وبرجها خاص كتاب «التحليل» ، وهو اختيار مذكور في
- (١٩) قيم هذه المادة أساسا الطبعة الثالثة من سلسلة «المكتبة الثقافية» الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دولة قديم - ولكنها صدمت على الأرجح في أولئك السنين

عرض

دراسات

حديثة

(١)

وظهرت تنجحة لهذا الاهتمام مناهج الأسلوبية والأسنية والشكلية والبهرية في نفسنا العربي المعاصر متأثرة بأصول هذه المناهج الحديثة في مصادرها الغربية

ولحاول الدكتور نبيلة إبراهيم في كتابها «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة»^(١) الكشف عن دور بعض هذه الدراسات اللغوية الحديثة في دراسة النص وتحليله وتقييمه ، وهي محاولة تضع كتابها ضمن سلسلة الجهود الداعية إلى عرض المناهج التطبيقية الحديثة ومحاولة الاستفادة منها

لحاول مناهج النقد الأدبي الوصول إلى قانون يفسر الظاهرة الأدبية والبحث عن أدوات أكثر قدرة على البحث والتحليل في النص الأدبي ، وصعد رؤى هذه المناهج وفق تطورها التاريخي والفكري والتحليل ومنذ سنوات يحاول بعض النقاد في العالم العربي تطوير مناهجهم ليهلوا إلى «علم جبال أدبي» ، وكان محاولاتهم أكثر كبر في اتجاه النقاد إلى النص أولاً ، وأصبح على النقاد أن يقدم الدليل على تفسيراته وتحليلاته من بنية النص ، ومن ثم نعمت النقد بدراسة جوهر العمل الأدبي وهو ظاهرة مستطيدة من النتائج التي توصل إليها علم اللغة ، وخصوصاً الإفادة من النظام اللغوي ومستوياته الدلالية .

نقد الرواية

□ تأليف : نبيلة إبراهيم
□ عرض : مدحت الجيار

(٢)

نحدد المؤلف في الفصل الأول إلى الطريقة بين الشعر والقصة من خلال اختلاف وظيفة الكلمة وحملها وطريقة استخدامها ، محاولة أن تشكل المقدمات النظرية التي تدخل من خلالها إلى تحليل قصيدة بشر بن عرانة

والفرق بين الشعر والنثر بصيغة عامة - عند المؤلف - وبالتالي الفرق بين الشعر والعمل القصصي يتمثل في اختلاف حاله شعوري عن أخرى ، وحتى يصبح هذا الفرق شطراً للمؤلف ال «ال» الشعر كالفن والدر كالتسلي^(٢) ، ذلك وقد أتت به من حالة شعورية مكثفة بينما يصاحب بر سادة التفكير القادئ ، كما يفرق المؤلف بين «صوت على ناس» من ثقافة ليح تقسم الصوت إلى صوت رواية

نحدد المؤلف هدف كتابها من البداية في البحث عن وسيلة موضوعية لقراءة لنقد العمل القصصي ، تكون بمثابة مخرج يعين أكثر من غيره على الكشف عن علاقة الفن بالواقع . ويشتمل الكتاب على أربعة فصول تتراوح بين الطول والقصر ، تبدأ من الشعر ونهى بسردع طليح

الفصل الأول يدرس الطريقة بين لغة الشعر ولغة النثر

الفصل الثاني يدرس اللغة في العمل القصصي
الفصل الثالث يدرس المنهج التطبيقية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة وبخاصة المنهج الواقعي وادرج البهر

الفصل الرابع يطلق بعض نتائج المنهج الواقعي والسوي من رواية حفرة الخرم لجيب محفوظ .

وهيون مكتوبة على أساس من الوسائل والخواص المشتملة في التشكيل . بعد ذلك يضع المؤلف مقياساً نظرياً لدرجة توفيق الشاعر أو فقيه في توظيف اللغة داخل عمله بحيث يشمل المعيار «وظيفة الكلمة» بل كل كلمة في الشعر وفي قدرة الشاعر على تحريكها في مستوياتها المختلفة كانه « مستواها الصوتي ، والإشاري ، والدلالي ثم سمياً مسودها البنائي » لايراز ما يد كتاب لغة في هذه الوظائف المختلفة قد قصصت في صبح بناء شعري متكامل ، ثم أنها لسبب أو لآخر قد هجرت عن الوصول إلى ذلك^(٣)

وتدخل المؤلف من هذا المطلق الطري إلى عام قصيدة بشر بن عرانة ، مشيرة منذ البداية إلى اجتماعية الصراع بين اللغات والرموز وتقصيد (الشعر والمحتص) [أو بين واقع الشاعر الداخلي وواقعه

الخارجي في محاولة لتحقيق الانسجام بين الواقعين في داخل الشاعر. وتحكي هذه القصيدة موجاً دوائياً يبدأ بمخرج بشر بن عوانة لإحصاء مهر «فاطمة» فيه عمه التي رفض أبوها تزويجها من بشر حتى يقدم مهراً عالياً ليس في قدرة الشاعر، ولكن بشرأ يخرج للحصول على المهر، وفي الطريق يقابله أسد ويبدأ الموقف في التوتر حتى يتر حسان الشاعر خوفاً. ولكن الشاعر ثبت لثباته، ويحدد المشكلة في بداية الصراع فاطمة الأسد.

وأنت تريد للأشبال قرناً
وأبني لأبنة الأعمام مهراً

وبعد صراع شديد، يحكي الشاعر طريقته

وأطلقت المهند من يميني
فقد له من الأصابع عشرة
فجر مجندلاً بهم كأي
هدمت به بناء مشمخراً

ويطلق الشاعر صرخة الانتصار وهو يرق الخناس الشريف

فلا يجرع فقد لاقيت حراً
يخاف أن يحارب لثت حراً

وتعطي المؤلفة للقصيدة البعد الاجتماعي مستندة إلى قرآن من النص مثل كلمات «أناطمة»، «هدمت»، «بناء مشمخراً»، «جاعة الشاعر» في طرف وانفتح في طرف ثم تطلق إلى البعد الفردي في القصيدة من خلال ما ذكرته عن الصراع بين الشاعر وانفتح فيصبح الأسد رمزاً للتقاليد القبلية التي تمنع رواج بشر بن عوانة من فاطمة، ويصبح قتل الشاعر للأسد رمزاً لبقاء على هذه التقاليد وقد اعتصمت المؤلفة عن كلمات مثل «هدمت»، «بناء» لتزجج هذا البعد الفردي للأسد، لكن إذا نظرنا إلى وصف الشاعر للأسد قبل الصراع أو بعد موت الأسد، نجد الشاعر يرضه كمنافس شريف يريد القوت والحياة لأبنائه الأشبال، كما يريد الشاعر مهر فاطمة، وسبب قتل الشاعر له مرتبط بقمة القرونية والبطولة، لأن الشاعر يخبره أن يُعبر ما لم يدا منب فيه لأسد وهو المارس البطل، ومن ناحية أخرى يصور الشاعر بقرته ومهاراته أمام فاطمة كما يعمل أمثاله من المرمون انماني مثل حمزة بن شداد في معلات، ومثل بعض الشعراء شيئاً مشابهاً لذلك في مقدمات بعض المديح يصصفون اليد ومصاعب الرحلة وما شابهوه من أهوان حتى وصلوا إلى القيدوح وعلى هذا يُضاء جانب آخر من قصيدة بشر بن عوانة يكشف عن طبيعة الصراع في القصيدة وقد انحصرت المؤلفة عند تحديد القصيدة على بيان التعارضات الثنائية بين الواقع والحلم بين واقع الشاعر الخارجي وهدفه في ضجاعة، لأن هدف الكتاب الرئيسي هو

نقد الرواية وتصح وطعة هذا الفصل بأن بعض الفروق في طريقة استخدام اللغة في الشعر.

لذلك تلخص المؤلفة مهمة اللغة في الشعر في أنها «تخاطب على إطاره الموسيقي الذي لا بد أن يكون ترديداً لإيقاع الشاعر التلي»، ثم الاحتفاظ بروية الشاعر وحده انماط في الصدرة،^(١) لكن المؤلفة لم تعرض لكل المقاييس النظرية التي وضعها في بداية هذا الفصل وأشارت إليها، فتركزت المسوى الصوتي والمسوى الإشاري، وفصرت البناء حسب على بيان التعارضات الثنائية

(٣)

يتناول الفصل الثاني اللغة في العمل القصصي، وتعرض المؤلفة في هذا الباب إلى آراء النقاد التقليديين في نقد لغة العمل القصصي، من يرون فرقة بين اللغة (كعمل قصصي) وبين محاورها، ويكتفون بدراسة القصة من خلال عناصرها التقليدية (الحبكة - المدة - الأزمة - الشخصيات - الخ) وذلك لمعرفة مغزى العمل القصصي. كما تعرض لأصحاب الدراسات الحديثة في دراسة لغة العمل القصصي من غير التقليديين ومن النقاد الذين أجادوا من الدراسات اللغوية الحديثة من مومر مرورا بتومسكي وباكون-التجاذبين للطريقة التقليدية بطريقة أكثر حداثة في بحث العمل القصصي من خلال اللغة. وتحاول المؤلفة في هذا الباب أن تساهم في تأسيس مرجع لوقوف يجمع بين الفريقين على سواء، فعملها تستطيع بذلك أن تصل إلى منج يلرب بين الفريقين ويحدد من آرائهم التي تبدو لأول وهلة أنها متضادة.^(٢)

أما التقليديون فيعتقدون أن عالم الرواية يصور الواقع، ذلك الواقع الذي يبدو لنا بلا نظام، فتحاول الرواية أن تنظمه بطريقة ما، كما تحاول الرواية أن تبتدع صياغة من جديد، ولذلك يتعرضون - التقليديون - لعلاقة عالم الرواية بالواقع للماضي ووسط مهمهم بالكشف عن فهم الحياة كما يصورها الكاتب، ثم الكشف عن حسن الشرح وعن أصالتها^(٣) أما الكشف عن كيفية توظيف اللغة وتشكيلها يظل اهتماماً ثانوياً بالمقاييس إلى جنة الاهتمامات

وتبدأ المؤلفة في تعرضها لأصحاب الدراسات اللغوية الحديثة - بالأميريين من يرون ضرورة احتكام النقاد إلى مقاييس موضوعية، حتى لا تتدخل انطباعاته وأحكامه بحيث يكون الطريق الموضوعي في دراسة الأسلوب هو (اللغة) أداة الكاتب في ربط مقاصده بطرق صاغته لها لكن لما كانت هذه المقاصد غير محددة ويصعب الحزم بها، فمن المهم أن نحتكم إلى النص كله حتى نصل إلى معايير ثلاثة تصار عناصر القصة على بيانها ومود

مترصد

المؤلفه إلى التاريخ لتزود أهم الأحداث المعوية التي أضافت في دراسة النص ، بادئة «سوسير» مركزة على تمييزه بين مستويات ثلاثة في اللغة هي : اللغة كنظام اللغة كصياغة . اللغة كتنطق ونحوها المؤلفه المستوى الأول أي اللغة كنظام لأنه أهم إنجازات سوسير في هذا المجال ولأن هذا المستوى يحتوي - أيضاً - على ثلاثة مستويات خاصة به فقد في الدراسة

ويبين المستوى الأول - صيا - أن مهمة اللغة ليست مجرد الإخبار ، إذ أنها تتجاوز ذلك إلى التعبير عن نظام اجتماعي ، وترتبط بين العمليات الإنسانية المعقدة لذلك تصل بنا معرفة نظام اللغة إلى معرفة نظام الفكر . ويبين المستوى الثاني أن الكلمة لا تقتصر مهمتها على الإشارة لأنها تتجاوز ذلك وتتطوى على علاقات عدة وبؤكده سوسير - فليس ما يؤكد - العلاقة التسمية بين الصوت والدلالة في هذا المستوى ويبين المستوى الثالث اللغة كنظام صوتي رمزي وصفي متغير ونشير المؤلفه إلى ما يسمى بالنظام الوظيفي الآلي للغة ، وإلى أن اللغة لا تلف عند الصوت فحسب بل تشمل على موسيقى وإيقاع وسباقات دلالية ونفسية واجتماعية . ولما كان اختيار الأدب يتحكم في هذه المستويات والعناصر السابقة فيجب أن تبدأ الدراسة من اللغة وتسمى إلى الكشف عن خصوصية التوظيف والتشكيل وما يربط بها من اختيار ، إذ أن هذا الاختيار هو السبب الحقيقي في بلوغ اللغة المستوى الفني الذي يساعدها في كسر ما هو مأثور ومعتاد تبدو الأشياء من خلالها مفاجئة ... (٢١) ، وتصبح اللغة - في هذا الوضع - قادرة على تحطيم النظام المألوف المادي لتوازي لحظة الإبداع غير العادية عند المبدع

وتختتم المؤلفه هذا الفصل بخلاصة تركز ما أضافته الدراسات المهمة بالعصبة من الأبحاث المعوية ليركز

لتعد التطبيق للأبحاث القصصية على لغة التأليف القصص ، ابتداء من الكلمة إلى الجملة إلى الفقرة فالمثل كله يوصفه بأنه يكشف عن حقيقة يعيشها الإنسان وهنا نشير المؤلفه إلى أهمية الزمن السيكولوجي الذي يحياه إنسان اليوم الفائق والذي يكشف عن بسية الزمن داخل الشخصية وخارجها ، فمتما يظهر المبدع هذين الزمنين - داخل الشخصية وخارجها - تصبح قدرته القصصية الخاصة

(٤)

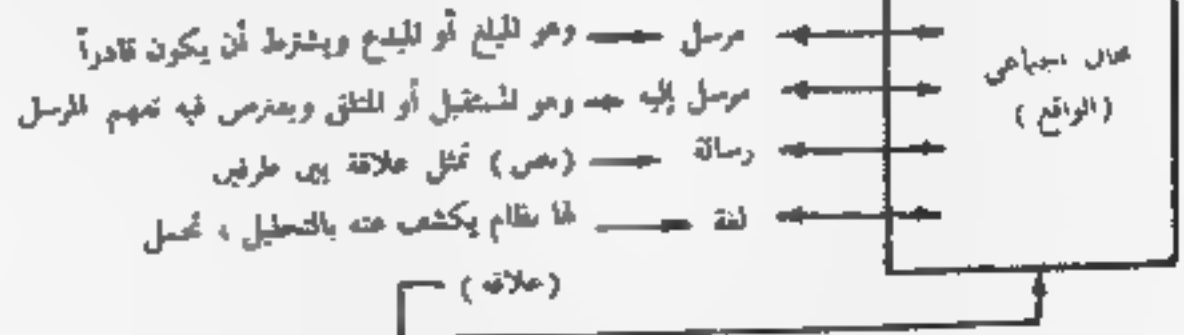
معرض المؤلفه في الفصل الثالث معجبي استناد كلامها بطريق مباشر من الدراسات المعوية الحديثة في تحليل ونسب الرواية ، هما المنهج الواقعي والمنهج البيروني

المنهج الواقعي

نشير المؤلفه إلى أنه أقرب المناهج المعوية إلى طبيعة الرواية لأنه يربط الرواية بالواقع عند التحليل . أما الرواية فإنها تهتم بتنظيم هذا الواقع على نحو خلاق ، بعد العلاقات المتعقدة التي قد نحس على الإنسان في شتى جوانب الحياة وفق سبل الوصول إلى حل يسد حلق الواقع . (٢٢) وأوضح أن معنى النمو هنا هو تجاوز اللحظة الملاحظة والمجردة وليس الانفصال عن الواقع والتطبيق بفرقة . بذلك تظهر علاقة العمل القصص بالواقع . وينظم النقاد الواقعيون فهمهم لهذه العلاقة في أفكار محددة . أولاً ، أن القصة تعبر عن سلوك إنسان ، وهذا السلوك متعدد الأبعاد في الواقع ويكشف العمل القصص عن الرابطة بين أبعاد السلوك في إطار من الوعي الجسمي ، لأن هذا السلوك قد يشترك فيه أكثر من فرد . وثالثاً هذه الأفكار أن الإنسان يحاول أن يشكل من سلوكه نظاماً مسافاً يعينه من التناقص والتشوش ، ويحاول القصة أن تعرض

بعض هذه الأنظمة السلوكية من وجهة نظر المبدع وثالثاً هذه الأفكار - أن الفن القصص يحاول أن يعطي نماذج من السلوك الإنساني لأن القصة تحصل موضوعاً اجتماعياً يبدأ من الواقع المعاش ، ويسعى إلى واقع معترض .

وثالثاً مهمة الناقد بعد ذلك في الكشف عن هذا الواقع من خلال اللغة للوصول إلى بنية النص الدالة عليه ، إذ أن الحس الجمالي يعزف عند هؤلاء الواقعيين بأنه طريقة إدراك الذات لنفسها في مواجهة الواقع من خلال رؤية جمالية ذات موقف من الواقع . وهذا الموقف يرويه مواقف متعددة فيعرفون بين - الموقف العملي والموقف النظري والرمزي والموقف الجمالي - الموقف العملي يركز الفرد على الوظيفة النفعية للشيء فالبحر بالنسبة لهذا الموقف مكان للصيد مثلاً . والموقف النظري والرمزي المعرف يفرح الفرد وظيفته الشيء الأساسية ويسقط وظيفة جديدة من ذاته ، مثلاً يجد البحر ذمراً للموت أو للغموض ، أما في الموقف الجمالي - وهو المهم هنا - فينظر إلى الشيء على اعتباره قيمة في حد ذاته يثير في صراعه مع الفرد علاقة جديدة تسمى هنا «موقف الجمالي» وفي هذا الموقف يحصل النص رسالة إلى المثالي تحتوي على علاقة ما بين الفرد والقيمة الجمالية ، مستخدمة اللغة كوسيلة ووسيط له أهدافه الاجتماعية والنفسية . ولهذا الموقف الجمالي ستة عناصر لا يكتمل إلا بها هي : المرسل - المرسل إليه ، الرسالة ، المجال الاجتماعي ، الصلة (العلاقة) ، واللغة . وهذه العناصر الستة مترابطة غير متصلة ، فالمجال الاجتماعي يحصل ببقية العناصر ، ولا بد للمرسل من مستقبل وبينها رسالة لغوية تمثل علاقة ما بين الطرفين . وتعرض المؤلفه مفهوم هؤلاء النقاد الواقعيين في أشكال منهجية تبين شكل العلاقة بين العناصر الستة ، ولتختار واحداً من هذه الأشكال المنهجية



المؤلفه هذا المنهج لأنه يرتبط بهدف كتابتها وهو ربط النص بأشياء الاجتماعية . والثاني الثاني من هذا الفصل يعرض للمنهج البيروني ، أو على الأصح ، يعرض بعض نتائج البيروني ، وبعدم تحيلاً لحكاية «البيوتات الثلاث» من خلال وحدات وظيفية أوسع .

إنهاء وأخيراً الملمى ، والتأخير ، والمستقبل ، وقدره اللغة - بالتالي - على جميع أبعاد الزمن في لحظة واحدة

وبمثل ذلك تعطى المؤلفه فكرتها من المنهج الواقعي وإضافته من الدراسات المعوية الحديثة وتقدم

ولقد استند النقاد الواقعيون من الدراسات المعوية الحديثة ، وعصوفاً من فكرة سوسير التي عرّفناها في الفصل السابق من اللغة كنظام بدلتها على نظام فكري ونظام اجتماعي ، كما استند هؤلاء النقاد من مستوى اللغة كإشارة ودلالة ، وأكدوا فكرة سوسير من قدرة اللغة على تحويل الزمن وعييه في كل

المنهج البيوي

تشير المؤلفات منذ البداية إلى فهم بنائي متعدد سماليح من خلاله النص ، وهذا الفهم يعالج النص في ذاته بوصفه بناء متكامل ، غير عاصم لأي عوامل خارجية أخرى . والمؤلفة تشير إلى المنهج البيوي التقليدي في فهم النص ، وفهم علاقته بالحوامل الخارجية الأخرى ، ذلك الفهم الذي يوصل النص من سياقاته الاجتماعية والتاريخية والنفسية ، لأن هؤلاء النقاد الذين يبنون هذا الموقف ، إنما يفترون موقفاً بتبراً شكلياً ، فهم يحكمون - من خلال اللغة - على تحليل النص لاستخلاص وحدات وظيفية للعمل المدروس ، تحررة العمل وتساغم في خلق هيكله ، ويمكن استخدامها بعد ذلك في تحليل أعمال أدبية أخرى وهذه الوحدات تخلق النص عما حوله ، وتفسر كل النص من مجملها لا يراعى تطور الظاهرة . وتقر المؤلفات منذ البداية بأن هذه الوحدات الوظيفية البيوية تختلف باختلاف الباحث ، كما أنها ترتبط بقدرة الباحث على استخلاصها وتأويلها وسوف نوضح ذلك في الفصل التطليل الأخير

تبدأ المؤلفات حديثاً - في هذا الاتجاه - بادرة من ليلى شراوس صاحب فكرة التحليلات الثانية المتعارضة مثل الموت والحياة ، الليل والنهار ، إلخ ، تلك التعارضات الثانية التي تدفع الإنسان إلى إيجاد حل لها ، بحيث يصل إلى مرحلة متوازنة . وتشير المؤلفات إلى ضرورة البدء بهذه التحليلات وتوازناتها في الحياة وفي الفن على السواء . والمعروف أن ليلى شراوس وجد ما يخدم فكرته في هذه الأساطير التي حرص لها في دراسته عن (النبي) والناصح) . أما المؤلفات فتقتصر على فكرة ليلى شراوس هذه ونحوها إلى مبدأ عام يظهر هذه التعارضات وكأنها أشبه بالتناقض والمقابلة في البديع العربي ويظهر هذا في معانيها لأبيات من سيرة البحتري التي قصرت فيها على بيان الشئ وصده - ولا شئ في سيرة يربوب شراوس تاريخياً وهو شكل روسي كثر أهمية من شراوس في هذا السياق لأن جهد المؤلفات أقرب إلى ما يقدمه يربوب في التحليل ، من ليلى شراوس ، فقد قام يربوب بدراسة بعض أمثال من القصص الشعبي ، واستخلص من وحدات وظيفية أساسية تشكل هيكل العمل القصصي وتعرف حينها وحدات وظيفية أربع تكون الهيكل العام للحكاية وحكاية السموات الثلاثة ، وحتى نوضح كيفية عمله لابد أن نذكر أمثلة بشكل مبسط ، حتى لا يبعد الأمر كله ، وحجم المعاد لا يتسع لذلك

تشرح الحكاية - من مخرج صبي يموته بعيداً عن منزله وهم تحذير أمه له عدة مرات من البعد عن المنزل . ويدوس الصبي عجزاً في الطريق فتدعو عليه العجوز بمثل الليمونات الثلاثة . وتحقق دعوة العجوز عليه ، ويهم الصبي بهذه الليمونات ويسير

لبحث عما في كل مكان . يقابله رجل عجوز عند مفترق الطرق ويدعه على مكان الليمونات لكنه يحذره من الخطر لأن الليمونات في شجرة ضيقة ، في غابة مظلمة تحرسها الوحوش . وثا يرى الرجل العجوز إصرار الصبي يزوده بجواد صخري ، ولحوم يلقها إلى الوحوش عند الوصول ويوصيه ألا يفتق الليمونات إلا عند ماء وفير . ويصل الشاب إلى مكان الليمونات ويتسرع بفتح الأولى بعيداً عن الماء فتصوت فتاة جميلة تخرج من هذه الليمونة الأولى ، ثم يحضر ماء ويشق الثانية وتخرج فتاة جميلة ثانية لا تكلمها جرة ماء فتصوت عفتاً وفي الثالثة يذهب إلى ماء وفير ويشق الليمونة فتخرج فتاة جميلة أيضاً تشرب وترعى بصم الشاب على الزواج مما لكنه يتركها فوق شجرة عالية حتى يتمكن من إختار بلده كي لا يبعد لاستغلال . وتلقى عجوز شريفة تحال على الفتاة وتعرض في رأسها دجساً يحولها إلى طائر ويجلس العجوز مكان الفتاة وعندما يبرد الشاب يهبط إلى أحد العجوز القبيحة ويخبرها في بلده ، وفي يوم يحرم الطائر للعجوز حوله بيت الغاب حتى يكشف الشاب الحقيقة فيخرج العجوز من رأس الطائر ليتحول إلى فتاة الجميلة ، ويقتل العجوز الشريرة

وترصد المؤلفات - بعد عرض الحكاية - الوحدات الوظيفية من خلال الحكاية تحسباً وهذه الوحدات هي كلاً من مراحل تطوره ، الاختلالات ، فعل الخروج والعودة ، المقعد ، الانفصال عن المجتمع والاتصال به في النهاية . وتتضح هذه الوحدات على النحو التالي

• البطل يبدأ صغيراً ثم يخرج حتى يبلغ من الزواج والرشد والاستقلال وفي الحكاية يكبر الصبي حتى يبلغ من الزواج ويخرج .

• البطل يصل إلى هدفه بعد عووض سلسلة من الاختلالات تمثلت في الحكاية عبر : فعل الخروج المرتبط بالرغبة في عووض عالم مجهول تمثل في الخروج من المنزل وعشق الليمونات والبحث عنها . فعل العودة بعد عووض الظاهرة مع الليمونات . المقعد الذي يقفده البطل مع نفسه لتحقيق الهدف تمثل في محاولة الوصول إلى الليمونات . وأخيراً وحدة الانفصال عن المجتمع عند الخروج (خروج الصبي من المنزل) ، والانفصال بعد العودة والتجربة

ثم تعلق المؤلفات على هذه الوحدات عند التحليل مباشرة بأنها لا تمثل وحدها ما وصل إليه النقاد البيويون في تحليل العمل القصصي ، ولكننا اخترنا هذا التحليل السابق صفة خاصة من بين التحليلات جميعاً لأنه يشمل حركة النص من لوطاً إلى آخرها من ناحية ، ثم إنه قابل للتطبيق في سائر ناحية أخرى هذا فضلاً عن أنه لا يصل من التجريد بحيث يعزل العمل عن إطار الجهد الفردي ، كما أنه لا يعزله عن

مهاده الاجتماعي^(١٠) ونقول المؤلفات ذلك الدفاع لتظهر اختلافاً مع منهج لقوى شغل يوصل عناصر العمل عن الحالات الأخرى ويختصر العمل القصصي في وحدات ثلاث هي : الموقف للصبر للاحتيال ، تحقيق الاحتمال أو عدم تحمعه ، النجاح أو الفشل ومع ذلك فالوحدات الأربع لا تظهر الجهد الفردي للبدع بل تظهر الجهد الفردي للباحث ، ورغم أن هذه الوحدات الوظيفية تظهر هيكلها عاماً للحكاية يشمل عناصر قصصية محددة ، فإنها بعيدة عن مهاد التاريخي للحكاية ولا تفسره . وسوف يظهر صيغ هذه الوحدات حيناً تطبق على رواية حشرة العنكبوت في الفصل الأخير ، حتى ليحيل إلى أن هذه الوحدات أكثر نجاحاً في إطار الحكايات البسيطة فقط ، أو في إطار القصة القصيرة في شكلها البسيط التقليدي ولكن ما نذكره أن هذه الجهود البيوية تحاول المضى على أساس موضوعي^(١١) مستفيدة من الدراسات الأخيرة أما مدى نجاحها أو نوبتها في ذلك فأمر آخر

(٥)

في الفصل الرابع والأخير تقدم المؤلفات الدراسة التطليلية الحديثة على رواية حشرة العنكبوت^(١٢) بحسب حقوق محاولة تنفيذ منهجها المفصل في المزج بين المنهجين الواقعي والبيوي . تستفيد من الأول تطبيق عناصر الرسائل الستة السابقة كوس الثاني تطبيق الوحدات الوظيفية الأربعة ، فبعد المنهج البيوي في بيان عناصر البناء الفني وبهذا المنهج الواقعي في رد الرواية إلى الواقع وتفسيرها كرسالة اجتماعية

وكما فعلت في حكاية الليمونات الثلاثة تعرض هنا للمنهج لأحداث الرواية حتى يتسنى معرفة جهودها في التطبيق

تسم الأحداث في الرواية وفق حركة الزمن كالآتي

- عثان يومي بطل الرواية يدخل حجره مدير العام فيمشق هذا المنصب ويتمنى الوصول إليه
- عثان يبيت إلى التدور الأسفل بشلم منه في الأرض
- عثان رئيس قسم الأرض سعدان أمدى من الثعابين وسامير لكروسي
- عثان يعود من العمل إلى منزله غارة الحصى لحبش بحمره بعد موت والديه
- عثان يصح مجموعة من الميادين برصه من منصب الكبير وهي الإخلاص ، الخنزير ، الرزح المودع ، بلقي عثان ، بسيدة ، حارة ، عذرة السعد ، ككة لا يتزوجها حرصاً على المنصب
- أم حسي عبر عثان يحطه بسيدة جارة وعرض عنه المساعدة ، ولكنه ساقى بوفير

ومن ثم تعاقد مع مجتمعه ومع الله على نفس الهدف
لـ عقد من ثلاثة يود

مع نفسه — بهدف الوصول للمنصب
مع المجتمع — محاولة التمييز وإثبات الوجود
مع الله — لتحقيق الهدف مسبقاً بالدين

هذا التعاقد يبدأ البطل رحلته الطويلة التي تنتهي
عونه مرصاً وملاحظ في هذه الوحدة تركيز المؤلفة
على التعاقد ذي الرؤوس الثلاثة ، وهو التعاقد الثلاثي
العام (النفس - المجتمع - الله) وبذلك لم تتعرض
المؤلفة لأية تعاقدات أخرى يمكن أن تسترجع تحت
وحدة التعاقد هذه لأنها تزيد الهيكل العام للرواية
فقط.

والحقيقة أن هناك تعاقداً يمكن أن نضمه إلى هذه
التعاقدات الثلاثة السابقة ، ونقصد بذلك أن بين ما
افترضناه عند بداية الحديث عن الوحدات الوظيفية
أنها تعتمد على قدرة الباحث في الاستخراج
والأول ، فمثلاً في صفحة (٢١) من الرواية (ط
١٩٧٨) يقول البطل : « عهد الله أن أنقلكما إلى قبر
جديد إذا حقق الله آماني » ، حيث يتعاقد البطل مع
والديه المتوفيين بصورة أخرى من التعاقد على تحقيق
الآمال مرسلاً بالله ، وبالبر بالوالدين كقوتين
مساعدين لاجتياز الاختبارات لها بعد ، وحتى تم
الحركة الأولى من الرواية توضيح المؤلفة علاقات
التعارض الثنائي لأنها تعتبرها جزءاً من منهجها في
التحليل .

لحل المستوى الاجتماعي

المدير العام في الطبقات العلوية ، عثمان يرمي في
الدور الأرضي

على المستوى الخيالي

التمثال الأمل عند البطل في بداية الطريق ،
شباب الأمل عند رئيس القسم
على المستوى الديني

الإحساس بجلال الله والكون كـ الإحساس بعنا
الزمى وبهائه

وحدة الاختيار

هي وحدة مكونة لوحدة التعاقد لأنها تمثل مجموعة
الأعمال التي يفرم بها البطل لتحقيق أهدافه والتعاقد
فيتمثل أو يجمع في ذلك حسب قوته وخطته
وللاختيار درجات وتختار المؤلفة في هذه الوحدة
الاختار الذي يعقده نور أو هديد وتعتبره اختاراً
نفسياً ، أما الذي لا يعقده نور أو هديد فتعتبره
اختاراً قانونياً والاختار الأول قادر على تطوير الحركة
والحدث عكس الاختيار الثانوي وترصد المؤلفة
الاختبارات على النحو التالي :

وتستخدم المؤلفة في ذلك الوحدات الوظيفية
الأساسية التي اشارت إليها عند تحليل حكاية
الليونات الثلاثة السابقة ، مستعينة من رسم
القصة والتراكيب الشعرية وسلوك البطل في إثبات
عناجذ للوحدات الوظيفية ، بادئة من
الوحدات الصغيرة حتى نهاية الرواية على النحو
التالي

وحدة الخروج

تعتمد المؤلفة أن وحدة الخروج تبدأ منذ أن
« افتتح الباب » و « جال خاطره أنه دخل تاريخ
الحكومة »^(١٦) لأن دخول البطل سيرة المدير العام
جاء بعد خروجه من حلة التلميذ الذي ترقى فيه حتى
حصل على اليكالوريا . وتلاحظ أيضاً أن الخروج جاء
بعد مرحلة من الاستقرار الفردي والاجتماعي ثم أعطب
ذلك حالة من عدم التوازن نخل مستمرة حتى يجل
استقرار جديد . ويمكن تحليل هذه الوحدة على النحو
التالي

على المستوى الفردي :

استقرار (مرحلة قبل الخروج) —————
المرحلة التالية

على المستوى الاجتماعي

المرسل ————— يه البطل الأول

المرسل إليه ————— عثمان يرمي (البطل)

الرسالة ————— ضرورة التعبير

الوساطة ————— قوة مساعدة هي البطل على
الهدم (شيخ الكعب)

وحركة هذه الوحدة الأولى (الخروج) تنحصر على
النحو التالي :

استقرار ————— خروج ————— اضطراب —————

وحدة التعاقد

وحدة الاختيار

يقيم البطل تعاقداً مع نفسه ومجتمعه ومع الله
للوصول إلى هدف محدد يبدأ في الرواية بالتمثال قلب
البطل يجب للتعبير ووجهته في الوصول إلى كرمي
حصرة المحترم للمدير العام ولذلك تعاقد مع نفسه على
الوصول إلى حله مستلماً لدرجات السلم الوظيفي

• عثمان يحصل على اللباس ويرى إلى الدرجة
السابعة

• عثمان ينقل إلى إدارة الميرانية بعد أن أثبت كفاءته
عالية ويرى إلى الدرجة السادسة

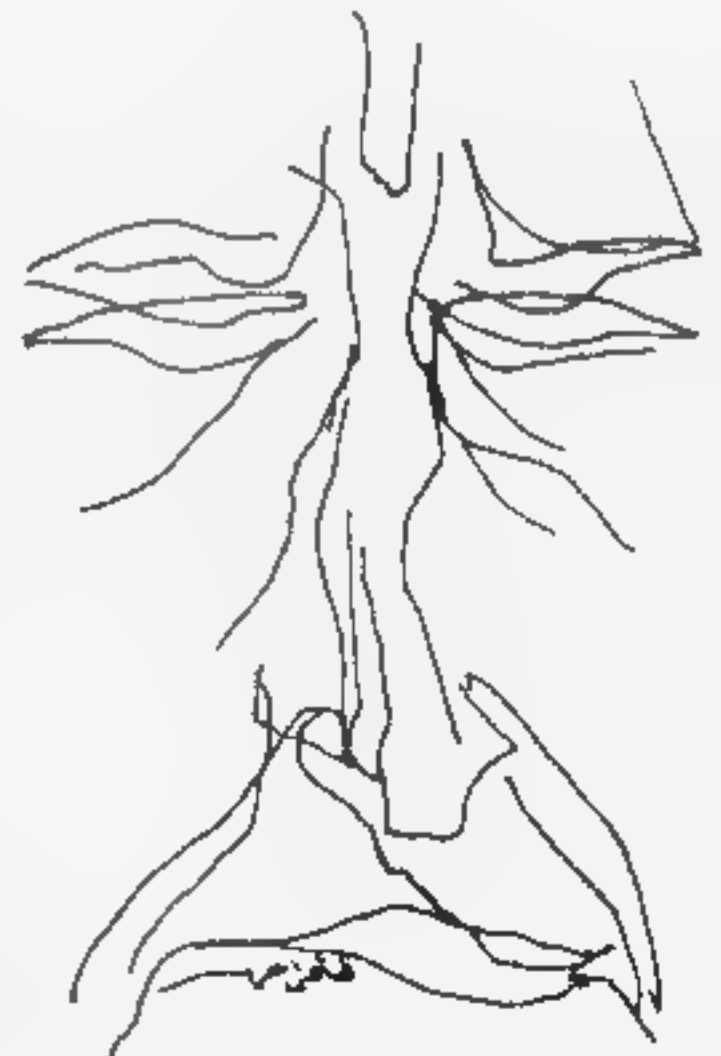
• يتقدم العمر بالبطل ويكر في الزواج كوسيلة
للوصول إلى المنصب الجديد .

• أسسه رمضان لمصلحة تقايله وهي مستعدة للزواج
منه لكن كرمي المدير العام يدفعه إلى رفضها

• يموت مدير الإدارة ويصير عثمان وكيلاً لها مهلاً
إسماً • عظم الاحتمام بالمنصب

• بدأ التورم يؤثر على عثمان فانصل بقدرية الزميمة
العاهرة ليقفل من تورم حياته ، وبعد فترة من
الأس يتزوجها

• عثمان يصبح مدير الإدارة ويحصل لشهر على
درجة المدير العام ، ويقرر الزواج من صكرتيرة ،
لكنه لا يحب ويمرض ويموت دون أن يحل
على كرمي المدير العام مرة واحدة وتنتهي الرواية
بانقصار الزمن وهزيمة إنسان العصر الفلق الذي
ينسى أساسيات الحياة في سعيه وراء مناصب ثلثي
عمره وشبابه ولحمه بهجة الحياة . وبعد أن تورد
المؤلفة الأحداث تخلص منج المبالغة في إبراز
عصر التوافق والتعاضد الذي يمكننا من استنباط
المرجع الذي يجمع له البناء القصصي^(١٧)



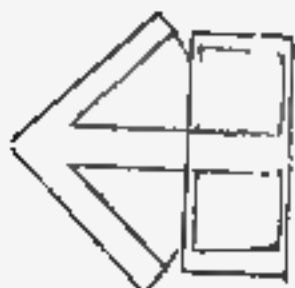
نتيجة	صلة	طرف ثان	طرف أول
الجلوس والفروب والاصرار على مراعاة الطريق بصر.	عقوبة الزواج بحيلة. خديجة	وليس القسم قوة مهددة	البطل البطل } اختيار نجح فيه هذان
الاصرار على المواصله	تجديد العقد	سيدة جازوه	البطل
الرفض الانسلاخ والانفصال والطلاق .	المساعدة على الزواج - المساعدة في بند من العقد -	ام حسي قوة مساعدة عميرة -	البطل هذان } اختيار فاشل

وفي الطريق بعدد البطل من حطته ليصل إلى
هدفه المنشود فيلبي عقداً ويعقد آخر في مسألة الزواج
ويقرر الزواج من فتاة تساعد على بلوغ هدفه وهذا
يدخل اختياراً آخر

نتيجة	الصلة	طرف ثان	طرف أول
تحلل من الالتزام فرقه الناس والله وفار حزمه	ترك سيدة طبع البطل المرجة في زوجة لا تلهي التحريم	جميعه الأول الصغير المجتمع الرافق أنسبه ومهسان	البطل هذان هذان } اختيار فاشل لان .

المرح فالأمر مناسب جداً إذا كان يوم إكمال نصف
دينه فقط ، ولكن ماذا عن دنياه ؟؟ رغم ذلك خرق
في دواية من التكبر ربما بسبب شعوره بتقديم
العمره (١٥) فهذا التطبيق السري من يجب محووظ
يكشف عن علة تحول في حياة البطل أو ما كتبه
إحساسه بمشكلة جديدة لم يكن يلتفت إليها من قبل .
وهي تقدم العمر في نفس الوقت الذي لم يصل فيه
بعد إلى هدفه ، وهنا تألق مقالة أصلة حجازي
كاشفة من هذه المشكلة الخاصة لانجاء هذان المادي
الديوي نحو المنصب وعلى أساس من هذا الاحتمال
يستطيع باحث آخر أن يدخل هذا اللقاء الثوري
ضمن الاختبارات للهمة الأساسية التي تظهر تبعها
بالفشل والتأزم والقلق واليأس في آن ويمكن عرض
هذا الاختبار بطريقة الموقفة هكذا

وبلاحظ أن الاختبارات ارتفعت بالمرأة في
معلمها . ووه أن تشير إلى أن الموقفة تركت ما سمته
الاختبارات الثانوية ولا اعتراض على ذلك لأنها
حددت نفسها منذ البداية بالاهتمام على الاختبارات
الأساسية التي يعقها التوتر والقلق . وإنما تشير إلى
استمرار ثانوي هنا - على سبيل المثال - لتمرير المعركة
السابقة التي أشرنا إليها من قصور الوحدات الوطنية
من تحليل كل جريبات النص ولا يقصد هنا الجزئيات
الثافية بل الجزئيات التي تظهر وجهاً جديداً للبطل أو
تلك حل بداية مرحلة ، وخصوصاً التي تحسم موقفاً
(٣) داخل البطل ، فعلى سبيل المثال : لقاء البطل
مع أصيلة حجازي خاطرة الليرة العذراء التي لها
القطار مثله يكشف في ثقافتها مع هذان يومين من
حجم البطل لفكرة الوصول إلى المنصب رغم تقدم



طرف اول	طرف ثانى	صفة	نتيجة
اختيار فاشل البطل	أهيلة حجازى	رفض الزواج منها بسبب عزمه على هذه المشود	عدم الزواج، شعوره بظلم العمر ثم تلقى جديد سيؤدى لها بعد إلى أن يتزوج من زوجة تصف عاهرة

هذا يوضح لنا أن وحدة الاختيار تعتمد على تأويل الباحث أيضاً ، وعلى قدرته على توصيف عناصره .

وحدة الانعصال عن المجتمع والاتصال به في النهاية تمثل آخر الوحدات الوظيفية ، ويلاحظ من ألبدي أن الانعصال يكون مرتبطاً بالخروج ، كما تنصل وحدة الاتصال بالجماع في الاختبارات وى رواية حضرة المحرم بدأ الانعصال عن المجتمع مع الاختيار الفاشل الأول وتؤكد مع الاختيار الفاشل الثانى ، ويمكن تمثيل هذه الوحدة كما يلى

• خروج وانعصال لتحقيق شئ ←

لم يحدث الخروج لانعصال البطل أكثر من ستة

• فشل في تحقيق الهدف ←

فرد البطل الزواج من فتية الغائبة

وي النهاية يحس البطل بالزعة في الاتصال والعودة إلى بيته ويتأكد ذلك حيناً يقرب من تحقيق حلمه وهذا الاقتراب دفعه إلى الزواج من راضية الشابة الطموحة ، لكنه يكتشف عدم صلاحية للإيجاب ، وى نفس الوقت يحرص مرفقاً شديداً ، ويرق أيضاً إلى درجة المدير العام وحضرة المحرم ، لكن الموت يحطمه قبل أن يتمكن من تحقيق المشود

هذا العرض تصبح كمية معالجة المؤلف لهذه الوحدات البالية (الخروج ، التعاقد ، الاختيار - لانعصال عن المجتمع ثم الاتصال به) ، ويزن السأون حول مدى مع هذه الوحدات وصلاحيتها في التطبيق ، والنتائج التى يمكن أن يجيبها منها والواضح أن عمل الباحث هو الفصل في هذه القضية ، فراضح أن المؤلف اختارت من النص - ابتداءً - ما يعبر هذه الوحدات ، وتم ذلك من طريق تحديد مفهوم الوحدة الذى استعملت من خلاله بعض العناصر ووصفها بالتأثيرية ، وى نفس الوقت دكرت

على ما يضم العناصر الوظيفية (الوحدات) ، ومن المعالجة رأينا المؤلفه نظير الوحدات الوظيفية الأربع على حكاية القيموتات وعلى رواية حضرة المحرم كما بدنا على أن هذه الوحدات تفعل خصوصية النوع الأدبى ، كما تفعل السياق الزمنى ، حيث تسرى بين كل النصوص الروائية الشعبية والفردية ، القديمة والحديثة ، ذلك لأننا/ندخل إلى النص بوحداث وظيفية جاهرة ونأخذها من النص قرائن تشكيلية عليها ، في حين أن الواجب أن تبدأ من النص ، وربما بطرح بعض ما وحدات وظيفية جديدة نجره . ومن ناحية أخرى لقد رأينا - من خلال العرض السابق - أن هذه الوحدات الوظيفية حولت النص إلى علاقات مجردة مطلقه موضح المبكّل العام للرواية أو الحكاية حسب . ولا يستطيع أن نكر أن هذه الوحدات الوظيفية وعبرها صالحة للتطبيق - كما رأينا في هذا الفصل - وصالحة لتطوير لو توفر الباحث العرق على تطويرها قلى سبل المثال ، رأينا في وحدتى العقد والاختيار إمكانية إدخال عناصر جديدة تحت إطارها . أما هذه الوحدات التى عرضنا المؤلفه إياها نصلح فحسب للكشف من الحد الأدنى من رواية العمل . ولذلك فالتقاسم الموسوم الذى تسمى إليه البيوية ، فرض يمكن تخفيفه إذا لم يسجل طيبة النص وعلاقاته ببقية الظواهر .

وانطلاقاً من الأساس الذى أقامت المؤلفه عليه عملها ، من محاولة للزج بين المنهج الواقعى والمنهج البيوى فقد اعتمدت الفصل التطبيقى بالحديث عن الرسالة التى يريد نجيب محفوظ أن يرسلها من خلال روايته حضرة المحرم فحددتها في الصراع بين الزمن وطموح الإنسان الدائم الذى قد يسيه حياته وإستائته ، في مقابل الوصول إلى المنصب وتلميح رؤية نجيب محفوظ الاجتماعية تلك الرؤية التى تطرح الجفر الاجتماعى للمشكلة وهو أن أبناء الطبقة المتوسطة الذين حرموا من التعليم والمنصب العليا يسون كل شئ - عندما تاح لهم الفرصة - في مقابل

الوصول إلى هذه المناصب كما حدث لفضل حضرة المحرم (عنان يومى) وهذا يحاول المؤلفه التلميح عن إمكانية القطاع النص من سياق الاجتماعى عند البيويين المشككين وى نفس الوقت تسعى مع ما فرضه على نفسها من البداية في الكشف عن علاقة الفن بالمجتمع - وقد نجحت المؤلفه - نتيجة لذلك - في كسر القدارة المغلفة هذه الوحدات الوظيفية

هوامش المقال

(١) نبيلة إبراهيم « نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة » الرياض سلسلة النادى الأدبى (٢٠) سنة ١٩٨٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٩

(٣) نفسه ص ١٣ - ١٤

(٤) نفسه ص ٢٣

(٥) نفسه ص ٢٥

(٦) نفسه ص ٢٧

(٧) نفسه ص ٤٠

(٨) نفسه ص ٤٦

(٩) نفسه / ص ٨٢ ٨٣

(١٠) نبيلة إبراهيم : البيوية من أين وإلى أين ؟ محله فصول العدد لى يناير سنة ١٩٨١

(١١) نجيب محفوظ : حضرة المحرم مطبعة مصر سنة ١٩٧٧ ، وقد اعتمدت على النسخة التالية سنة ١٩٧٨

(١٢) نبيلة إبراهيم : نقد الرواية ص ٩٣

(١٣) نجيب محفوظ : حضرة المحرم ص ٣ طعة سنة ١٩٧٧

(١٤) نفسه ص ٦٠ ، ١١ ، ١٢

(١٥) نفسه / طعة ١٩٧٨ ص ٩٠

حركية الإبداع

دراسكات في الأدب العربي الحديث

يستطيع المتبحر حركة النقد الأدبي والإبداع والثقافة بوجه عام في الوطن العربي أن يرصد عدة جزئيات متناثرة تفضي في النهاية إلى نتيجة مؤداها أن لغة مدرسة تلف كل حالة الإكمال ووضوح القوام وتمثل هذه المدرسة في كوكبة من الشعراء والفروانيين والنقاد مثل أدونيس وجبرا إبراهيم وأبي الخالص وحلم بركات وكamal أبو زيد .. الخ

تأليف :

خالد سعيد

عرض :

محمد بدوي

وليس من حق الزعم أن هؤلاء المدعي والتماد يمثلون كلا يتطوى على الانساني والتجاسس ، فهناك بعض التواء والتأني في نتائجهم ، وفي بعض همومهم ، وفي منظور الرؤية لدى كل واحد منهم على أن هذا التأني يؤكد الظاهر ولا يتقيا - وهو يشير من جهة إلى تنوع النشأ وطبيعة التحولات والثقافات التي تقوموها ، ومن جهة أخرى إلى وحدة الكل ، من حيث المضمون وسجي التوجه ونسب التعاد للشخصي والشمع في إطار وحدة من وسائل الشر - كمنهج مواقفهم قلوبها محنة وشعره - والاهتمام القدي بأعمال الشعراء ، سوى مظاهر «سطحية» نبي عن دلالة «عميقة»

ومما يكر من أمر فإن بروز مثل هذا التناقض في صوته هذه يدعير إلى الإهماء ، ويحرم على الحوار من موقع التمدبر والادراك صحة المنطقة المشتركة التي تربط هؤلاء بغيرهم من معكري هذه الأمة وعلاقتها ومبدعها

وليت الإشارة إلى هذه الكوكبة سوى مدخل إلى الحديث عن كتاب خالد سعيد ، محاولة لمحمد الحناوي في محاولة تشكيل دقن فتحتاج إلى احتكاك صميم ومتواصل ، محترم خطتها كل فرد - ثم يدلف إلى الحديث كمر الكوكبة بوجه عام

ولسوف نحاول النظر في كتاب «حركة الإبداع» دراسات في الأدب العربي الحديث ، لخالد سعيد ، وهي نقلة متخصصة مع هذا ما يتطوى عليه النظر من مشكلات أبرزها ، تنوع المقالات ما بين نظري ويطبق ، وسوع مادة تناول القدي ما بين شعر ورواية وقصة قصيرة ، فضلاً عن ظاهرة مادية تصبح أماننا بعض المراقب ، وأهمي الاختلاف في زمان كتابة بعض الفصول ، فعل حين نشر كتاب بعض الفصول إلى زمن قريب سبياً - وهي تحليلات سوية - ترمي الناقدة إلى أن بعض المقالات تعود إلى عهد الستينات - وعلى هذا فإن هذا المقال لن يصرح لكل ما يضم الكتاب من قصايا وهموم ، لأن ذلك يقتضي نال كتاب كامل يتناول عس النصوص أو غيرها تناولاً تحليلياً متأباً صبراً - فضلاً عن أنني لا أرحب في قراءة الكتاب منه عن القارئ

ويبدأ الكتاب بمقدمة تنشر فيها المؤلف بعض القضايا النظرية ، ثم تدلف إلى دراسات حلبة لغة أعمال إبداعية ، محاولة في حركتها ما بين مقدمة الكتاب وفصله - أن تقدم ناصلاً لتحولات الأدب العربي الحديث ، والحديث ، لديها يحيى الفترة من عصر النهضة إلى الآن - وفي الشعر مثلاً تبدأ منذ البارودي حتى سبى صالح - وفي الرواية منذ ولادها حتى حلم بركات وفي القصة القصيرة منذ كانت فتاة ولدتاً خجلاً حتى ضجها على أمدى القصصين المحدد في أنظار الوطن العربي - فكيف تعاملت الكاتبة مع هذا الحشد الصخم من الأسماء والرؤى والأفكار ؟

يستطيع القارئ إننا حين نتأقش خالدة سعيد فإن شكل ما نتأقش أدونيس ، فهو يبرز في كل صمعه من صفحات الكتاب ، والاختلاف ينحصر فقط في أن أدونيس في بعض النقصا يحدث منظر - ما حادثة سعد فهي تحول اختيار معولات أدونيس النظرية في نطيات نقدية ، فتكشف لي عن ثقافة أدونيس وتنوع اهتماماته ومعدنه على النظر كما ينبغي نقض مركب يركز على معرفة جيدة بمراث حياحه وموقفه منه من جانب ، وعن ثقافة إصابه محددة من جانب آخر

(١)

مكاد الباحثون والمفكرون العرب يتفقون على أن النهضة العربية الحديثة قد بدأت مع التمدد الحضاري الذي كان يمثل العرب - لقد استيقظ الشرق العربي على طغيات مذاهب نابليون التي بيثت بحلاء أو التاريخ الإنساني قد تقدم تقدماً كبيراً في حين ظل الشرق يحيا حياته الرتيبة المبهمة الأركان وخالدة سعيد تبدأ من هذه النقطة لتذكر على أهمية بقطة الشعور القومي وتأججه ضد الغزاة الأتراك ونضال العرب ضد سيطرتهم المقتنة بضاع ديب ، ضد الصراع الذي انحد عدداً من الأشكال والوسائل ، سواء كانت وسائل فكرية أو لنية

في هذا الإطار من الصراع بين العرب والترك من ناحية ، والصراع المظلم بين الغرب القاري الطامع - ذلك مائيج الحضارة الحديثة ، من ناحية أخرى - تصبح الحديث هي محور التعبير ، العربي الحديث وتحدد الحديث بوعي المثقف العربي بأدوات المخرج الذي تواجه فيه الحاجة معصلاته بين ماضٍ انقضى ، وحاضر متقل بالتخلف والتجزئة ، ومستقبل لم تشكل ملامحه بعد ، بين قيم شاعت ودب الوهم في نضج عظامها وبين قه مائزات الجهد لتجدر ونضرب في الصق من الزمة العربية ، ومادام المبدع هو ذلك العنصر المؤثر بوجهه ورؤيته العاصدة القلقة فإن أي تعبير لا يتعد الحديث وورقه بسقط في إصدار الانقطاع من معطيات الحياة العربية ، ومن ثم يصبح عصر حاشياً غير محد ، بجز آلامه أو يحي قيميا ليست قيم الرواق

من هذا المنطلق الصحيح الصراع بين ما كان وما سيكون ووسطها ، أي ما هو كائن ، تصل خالدة سعيد إلى الحديث عن الإبداع الذي هو سبحة تمارض وانقطاع بين الواقع القائم وطموحات الذات الفردية والمجاهية إلى واقع غير متحف

يبدأ أن الإبداع - كما يقول الكاتبة - بالوعي العميق والحديث هو محاولة مداية ، مستندة على ذلك بالمعنى اللغوي لمادة «بدع» - أي أنه انفصال عن الذي كان - أي «عن التراث»

ومعريف الإبداع على هذا النحو القلق يضطر الكتابة إلى استخدام فهرس للمصطلح ، وإلى الاستعانة بالألغاز الوجيهة عن الألفاظ لتتقن على دلائلها وهو تعريف صحيح إلى الغلو ، ويقع في المأرق الذي يتناهى أعلاه التقدم ، لأن الحديث - وهذا ما تركه الكاتب - الانعكاسات من المعلن التاريخي في الزمن التاريخي الإنساني ، حيث الملمة كائن اجتماعي تام متفاعل مع الإنسان والواقع . وذلك معنى مضاد تماماً لطائفة من المفكرين والمفكرين تدافع عن اللغة باعتبارها كائناً معارفاً للزمن والتاريخ ، ومن ثم غير قابلة للتطور أو التغيير وأن أي خروج على ما اعتق من نسبتها باسم الأصل الأول بعد خروجها على كل القيم العربية والإسلامية . وإذا ما خصصنا النظر عن دلالة الاتجاه إلى المحدث اللغوي الذي يدل على محاولة تثبيت دلالة واحدة لفظة عبر الزمان ، مما يكشف عن فهم نظري غير ناضج لتنازع علوم اللغة^(١) ، فإن التعريف يمكن أن يجابه بكثير من الاحتمالات . وهو يكشف عن خلل في تصور علاقة الشاعر بنفاته ، وعلاقة الشعر بالنصر في جهة باتت مملأة تكرار حقيقة استحالة رفض التراث ، لأن التراث في حقيقة الأمر أكبر من أن يكون ثوباً يمكن التخلص منه بمجرد وجود النية للتخلص . إنه الذات محددة في الزمان ، ومن المستحيل تخريب الحيز بين الإنسان وتاريخه . وقد يكون سهلاً الماهرة برفض التراث على مستوى القول النظري ، لكن الأمر يصبح جدياً صعباً في التطبيق وعصياً إذا كان المرء فناناً لم عالم من . ومن جهة ثانية يمكن القول إن التاريخ لم يعرف مبدأً يبدأ من اللاشيء ، فقد كان أبو نواس محدداً وكان وثيق المعرفة بالتراث ، وكان أبو نواس محدداً وكان يعرف التراث كما يعرف الرجل أشياء بيته . ومن جهة ثالثة فإن من يرفض التراث يسمى إلى ألا يكون له دور في تاريخ أمته ، وهو يحمل هموماً تقع خارج الرض ومن جهة رابعة فإن القول بأن الإبداع يرادف البدء بشيء إلى خلل في رؤية التراث الجاهلية في تكفرو وتعدده وتباينه ، وبشيرة من ثم - إلى رومانسية غالية في رؤية الشرائط التي تعاضت مع هذا التراث ، والبشر الذين أبدعوه وهم يعرفون فضلهم

إن القائلين بالانقطاع عن التراث يفترون في الخفة المقابلة للقائلين بالانكفاء عليه وحده ، وهم محض رد فعل لهم^(٢)

إن لهم الإبداع على اعتبار أنه جدد بين الذات المبدعة وواقعها يعني أن الإبداع بكل بناءه تسلافة ويصح لواله الاستمرار والبقاء

ثم تنقل الكتابة لتعالج أسوأ شائعة بعصر النهضة أو الإحياء ، فتفرون التعبير الأدبي باليأس وأوضاعها وتقيدها وعلاقتها وناقضاتها . وترى أن الأدب العربي في مطلع النهضة قد أنتج قيماً وأماطاً للعلاقات الحديثة ، رداً على التحدي المزدكي والتحدي العربي

ووصية الشجرة والتحلف ، أي أن الأدب حين ولادة الشعور القومي . وفي هذا الإطار دور البارودي الذي عارض لغة أهل زمانه بلغة العصر الناصبي فأعاد ما حملته تلك اللغة من قيم ، فكان شعره يشكل الصلة بين النصوص القديمة والحديثة ، غير أن شعر البارودي ظل في ملاحمة الأساسية - فيما تقول الكتابة - أتباعاً^(٣)

وليس من شك في أن الكثير من قيمة شعر البارودي يرتد إلى الدور الاجتماعي الذي لعبه . وهو دور عصره ما حدث حدث فيما كان من أثر هذا الشعر القصي في الحياة باعتباره دليل تفوق ما فيها وفرة حاضرها على التحدي . غير أن دور البارودي الخوهرى يرجع - فيما أرى - إلى استعادته لوظيفة الشعر في الحياة بوصفه وعاء لحقيتها وموجهها في الحياة . وتتخذ الكتابة من الموقف من المكان أساساً لفهم التمايز بين الإيجابية والرومانسية ، فإذا كان الإحيائيون يرون المكان كما يراه الأسلاف دون أن يروه كما هو في وجوده المسمى للشخص ، فإن الرومانسيين قد ردوا الاعتبار له بالعودة إلى الفطرة والذات ، وتأكيده المعربة والحرية كإحدى القواعد إلى الفطرة والذات . تعد تجاوزاً للإكفاء لأنها تتحلل من محاكاة القدماء وتحتل بتأثير قراءة جديدة للطبيعة ، على عر أنتاج علاقة جديدة مع المكان . وأيضاً فإن العودة هي بنية تفكير مهموم الشعر ودور الشاعر ، لم يعد الشعر مرتبطاً بالمؤسسات الرسمية ، ولم يعد الشاعر هو الذي يتكلم بما يعرف بل صار تالياً فيما يقول على محمود طه وقد حملت «العودة إلى الطبيعة أو الفطرة» في شعر المهجريين معنى الحرية والثورة على المتناقصات والقيود والمؤسسات ، واقتربت - في شعر عريضة وجيران - بتروح صول نجم في الدعوة إلى الاستبطان والتأمل في الطبيعة انشأاً للحقيقة . ومن ملاحص الصومية القول بوحدة الكون ، ورفض الثنائيات . وقد أدى هذا التزوع إلى تزويد الشعر للمهجرى عطفية مبتغرافية تلقى على الشاعر عبء نصير الكون ، وهو اتجاه مبشر ونصح في شعر المعاصرين

ومن هذا الفهم لإحمار الرومانسية تعرض للكاتب للحديث عن حيران خليل جبران بأعلاه ، ذلك ، عطفياً ورومانسياً ، با . استطاع - مرمكراً على لغاه مركبة ، غربة وغربة - أن يهبط ما شعر بوجاً هو قرير الامتصاص والتحدد والتفاعل^(٤) . ولقد دلل على ما نسب به حراة أولاد من نصير عن الانعكاس والمره تعلم حالده سعد تحليلاً سيوما لنصيدة العرب لإبراهيم ناجي بوصفها نموذجاً تحتل شعر أولاد ، سعة الخطوط التالية

- ١ - دراسة صيغ العبارات ودورها في توليد الدلالة
- ٢ - تحليل سجل الموضوعات التي تتكون منها القصيدة
- ٣ - قراءة سجل الموضوعات لحرارة ما يشكل إطاراً

القصيدة العام

٤ - استخراج الصور وتحليل ما تولده من علاقات

٥ - فحس ملاحص الملاحص مع المكان واجهته

وتتعل الكتابة بعد ذلك إلى الحدث من الواقعية ، باعتبارها محاوره مخصصة وحديثة بأسره تاريخ الرحلة . سبقت في ١٩٦٠ مبحثاً تعليمية المرحلة والثانية . ونصيبه بتعليمه في ١٩٦٠ إلى فهم مبدئي للإنسان وعلاقته . مبحثاً . محمودي وحالت الأرض . لأدريس ١٩٦٠ مبحثاً في سلاسل حياتنا العيسى . مبحثاً في هذا المبحث

وفي هذا الاتجاه أي الواقعية كى نسب الكتابة . تتسم علاقة الإنسان / الأرض والإنسان / الطبيعة بالتفاعل الصبسي وهي ترى أن السبب هو أول من بدأ هذه العلاقة المقصودة ، وأن أدبيسي هو الذي طورها في التحولات . أما محمود درويش فقد مضى بعيداً في اتجاه خلق أسطورة الأرض (الأم) الحبيبة

ومن البديهي أن يتعرض كثيرون على لكاتب في هذه المنطقة الخطرة الوعرة ، لأنها - فيما أرى - تحصد عطفاً غير قليل بين عدة أمور ، ويجمع في حبه واحدة شعراء ، ربما كانت هناك حقا بعض العناصر المشتركة بينهم ، لكنهم يفترون حدوداً . يلوخ في أن هذا الخلط يرجع في الأساس إلى حب هذا العلاقة بالمكان هي الأساس الخوهرى أو هي - إن شئت الدقة - مبدع الانسواء

ومن البديهي أيضاً أن يولى الكثيرون على تحديداتها الواقعية ، لأنه تحديد قصص إدراك المرء - فيما أرى - لا يمكن أن يوافق على اعتبار سببها المبدع أو تؤويش بداية الواقعية . لأنها - وفي تلك المرحلة خاصة - يراكيب لقيما من أفراد دهمهم بواقع لدر الاضطراب من الرومانسية التقليدية - ب . صبح المصطلح - إلى الرومانسية الثورية . وهذه لأحد هي التي تتسم بأعداد لأمن مره ، حبيبه

وإذا كان سببها المبدع ، فقد كان «صبر» على

وقيل : محمودي محمود أو محمودي يوسف الخ

ومحس الكتابة محمودي . أي يلوخ - ١٩٦٠

«مادامت بالذهب ، مبحث ١٩٦٠ - ١٩٦٠

شعره بوحه هام . وفي هذين «مصدر» في ١٩٦٠

أحداث حياة الشاعر لفهم شعره وإيجاره . مركبة

على المقولة المروية التي غير في الذات دهم

مركبة . دهم الحياه ودهم حوت . العدم . يلوخ

وعلى ترى الكتابة فإن الصراع بين الموت والإبداع

(الشهوة) قد أنتج في حياته انشغالات شاعرية

غير غثا ، وعندما جرم الموت . دم الإيروسة

(الشهوة) . ومعهم شاعر بالهدوء والهدوء أو يخرج من

مظهر الصمت إلى قرده من المظلمة . لم يعد إنحاء

مبدع شعر غثا مة ف

بركات ولا تشير إلى رواية واحدة خدماها ويبدو أن
لا تعرف كتاباً مثل غالب هلسا صاحب «رواية
«الصعلك» ورواية «الحامس» وغيرها في القصة
القصيرة، ومثل جبال المصطفى الذي تستحق تجديده
درساً خاصاً في الرواية والقصة القصيرة، ومثل جميل
حسي صاحب «من يوميات سعيد أبي المحسن
المشائل» - وبالطبع لا يمكن أن يطلب المرء منها أن
تعرف كتاباً من أمثال أفانز التيسم، صاحب «
العصر» ومن بعدها «ويه» «مغامر حرب» «أبو ك
الربيع أو محمد» «غراف» «الحج

ومرّهم أن يشير إلى أي حديث من الرواية لا
يمكن أن يرقّ أبداً إلى حديثنا عن الشعر

وبنفس الطريقة ترى الأمر في محراب مهم كالقصة القصيرة ، فحاول رصد غزواتها منذ كتبت القصة على أيدي روادها ، حتى آخر كتابها على المحرر التالي .

قتل لوزة ١٩١٩ . الواقعة التسجيلية مع عيسى عبد
ومحمد نيمور .

لوزات العشرينات والثلاثينات المتروكة الحديثة أو
والعملة اللوحة المكتوبة مع أحمد عيسى سعيد ومحمود
ظاهر لاشين ومحمود تيمور ثم يحيى حفي

١٩٤٨ - ١٩٥٨ : الالتزام والواجبة الاشتراكية
والواقعية النقدية في مصر وسوريا ولبنان والعراق

١٩٦٧-١٩٧٣ : الموجة الجديدة بمصر أي الواقعية
البحرانية أو ما صيغ « بالمتأ والجملة »^(٧)

على هذا النحو ، ترى الثالثة مطروحات ، الفصحة
القصيرة العربية ، فتتوحد قليلا عند مجيئ حل ، احدى
استطاع أن يكون الأب الحقيق لتبار الواقعة
التحليلية ، حيث صمم إلى تصوير الظواهر والعادات
بأطرها الحامدة المتصلة ، قدرته على تبسيط الفهم
على نسخ من الحقائق والكشف عن صوبه مشككة ،
وتتصف قليلا أيضاً عند العطفة يوسف إذ يس
الضخمة وتختلف قصة «الأمي آي» له

وإذا كان يوسف إدريس هو المصطب الذي خرج
منه كتاب القصة الجدد ، فما أدى . فإن هذا لا يصح
غرض النظر عن دور يحيى حق ، لأنه إذا كان يحيى
حق قد استطاع أن يرصد الأطر والمعدات
والقيم ، في صوفية مشككة ، فإن يوسف إدريس هو
المشكوك في تصوير إنجازات أستاذة تشيكوف
والإصاحاف إليها

ثم حصل المؤتمر إلى كتاب المرحلة الأخيرة ، وعلى
اسمهم محي الطاهر عبد الله ، ومحمد حافظ ، ومحمد
إبراهيم أصلان ، وحميل عطية إبراهيم ، وأحمد
هاشم المشريف ، ومحمد إبراهيم مبروك ، وتوفيق
فيلال الذي الإنجاز الصالح لإبراهيم أصلان ، أعني
صناعة « بحيرة الماء » وعلى الزعم من قصر رقبه .

ونعت عروان وحكيم المدة . . تتوقف للزئيد
قللاً أمام عطاءه نجيب مصحوب فزود آراء تقليدية ترى
الأدب وثيقه : فهو عاكس لمناخ الحرب العالمية
الثانية كما فيه من اهتزاز للنظم الاقتصادية والقيم
الأخلاقية ، كما أفسها عبر الطبقات الدنيا ، والقاهرة
الجديدة . . وحار الخليلي ، و « رفاق المدق » ثم
والثلاثي . . وتتابع نطوذه النسي . فسمى « أولاد
حارنا » بالرواية المناهضة . وترى في « المص
والكلاف » و « الغريب » إسقاطاً للرؤى المناهضة
على أشخاص الواقع الخيالي وهي « رواية » وترته
هوق النيل ، تقف لتقدم تحليلاً هزلياً ، لا يرقى إلى
تعاملها التمدد مع النصوص الشعرية ، فهي لم تصنع
أكثر من تلخيص الرواية ولتحتال أعلامها في كلمات
للغة

وإذا كانت الواقعة الاشتراكية قد ازدهرت بعد ظهور روايات مثل الأوغس ، لعبد الرحمن الشراوى و ، الجليل ، فتسمى شام فإن فترة السنين - فيها يرى خالدة سعيد - قد انتهت بانحسار المد الطواقي ، والتحول من الالتزام الزيدبولوجي ، وطرح الاحتجاج على الواقع فروقه بعد هزيمة يونيو . ومن هذه الفترة تأخذ خالدة سعيد من روايات ، وأنا نسيا ، للبليل ملكي ١ و « ستة أيام » لحليم يركات ، و « المهزومون » لسان الراعي خالدة تدل بها على نزعة الاحتجاج .

ولا يمكن للمرء هنا أن يراعى التافهة على ما
نسب به بحسب المدعى الواقعي ؛ فقد حدث العكس
تماما . أعني أن المدعى الواقعي قد ظفر وساد في هذه
المفكرة ، ولعل رأي التافهة هنا يرجع أساسا إلى اعتبارها
الواقعية الجاهلا بمحتمل بالعرضي دون المحوري ؛
وبأشكال فظة من التعامل مع المثاليين دون اصطياد
ما هو شعري في عنصر نال الواقع الشديد ومن حقا هنا
أن تسأل كيف وضعت التافهة على الراهب مع
ليل جليكي مثلا ؟ وما قيمة مصطلح مثل مصطلح
« الرواية الفكرية » الذي تضع تحت روايات مثل
« أربعة قمراس حمر » و « لا تثبت جذور في السماء »
« يوسف حشيش الأشعر » و « العنقاء » للويس غروس ؟
هل تم أدب مخلو من الفكر وبخاصة إذا كان « دالبا » ؟

ولأنها محاولة مدنية عملية - لتجديد الأدب
القديم من شعر ومحنة و... وهي تلوث و...
اختزال تاريخ هذا الأدب فحدث عن كل هذه
الأسطر أو أكثر وتجاهل أعمالاً مهمة وهي لا
تذكر لصحي عام سوى الخيال و... الإشارة إلى
روايات المهمة والرحيل الذي فقد طله... أو تشير إلى
روايات الشوارع الخائصة... للشرقاء... يمكن في
الملتقى عن الطبيب صالح، وحريراً إبراهيم حراً بعدد
سطور لا حقة ومنها يمكن من أمر... مناقدة بقوم
يعمل تحقيقات حول رواية غسان كنفاني المهمة،
وما نيل لكم... عوده الطائر إلى البحر...

وبعد تحليل قصيدة آدموس ، هذا هو اسمي ،
ومصاحفة مجموعة « اعلى مهباز اللمشق » نصل - عمر
مرورها بقضايا مهمة ، كالشعر الثوري والتحديث
وحسوده وعلاقة الشاعر بالثقل - إلى أن شعره يعيش
في مساح انشوي الذي أدب به الحلج والانشي
وجاليليو وبينشة وبلنك ، الحون الذي هو مظافة
الذاكرة من القوالب . وعلى هذا الأساس ، أسمى
عبارة الإبداع بداية وجونا وعرضي ، محال قصيدة
« الشعر والمرت » للمصائب ، لتصل إلى أن شعره يحتوي
على تناقض بين بيته القويمة الثورية وبينه التحتية
التقليدية ، وأن شعره هو مقلوب محاولة أبي تمام

وبعد هذا التجوال الطموح مع تحولات الشعر
العرف الحديث تقدم المؤتمه فصلاً صغيراً عن ديوان
« حبر الأعوام » نسبة صالح وأسماء المقودين من
الشعراء (أدوبيس ، السياب ، أنسي الحاج ، صبي
صالح) وأسماء الروائيين أيضاً ، ظلت النظر وتدقق
أعمالهم^(٥)

(Y)

تعاليج محادثة سعيد في القسم الثاني من الكتاب
محاولات الرواية والقصة القصيرة في الوطن العربي ،
فمحاولات تقديم ما يشبه البيولوجيا ، مع التركيز على
ما تراه مهماً وعلى الرغم من أن هذا القسم أصغر
من سابقه . فإن الكاتبة تحاول فيه لاحتاطة بحركة
الفن القصصي بوجه عام

بدأ الكاتب هذا القسم بالربط بين شأنا الإنجابيا (المنفرد) وهو دعيها من جهة ، وبروز مفهوم جديد يكتب يربطه بدور في عملية تحريك الوعي العام من جهة أخرى . وهي ترى أن الرواية التي تأخر ظهورها عن غيرها أحداثها النسبية ، تشكل مادة مهمة يمكن من خلالها تتبع وعي الكاتب بالواقع ، وكيفية مباشرته له ، وفهمه لدور المنفع بالنسبة لهذا الواقع

ولبدأ الكاتبة في ملاحقة تحولات الرواية ، فترى
أن الغنوصة الرومانسية لم تختلف آثاراً مهمة باستثناء
رواية «الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران و
«ريب» محمد حسن هيكل ، ثم وضع أحمد خيري
سعيد [رواية المهدر] وعيسى عيد [رواية ثريا]
ومحمود ظاهر لاشين تحت اسم مدرسة الواقعية
التسجيئية أو الواقعية المرأة ، أما طه حسين [الأبام ،
دهاء الكروان] وعيسى محمود العقاد [سارة] وتوفيق
الحكيم [عودة الروح] فتضعهم تحت اسم «الكتالوج»
وتستأنف معارف هذا القسم ، هل هو
سمات في الشكل الخيالي أم في اختلاف المفهوم أو في
كلاهما ؟ هذا يكبر من أمر ، فليست أعرف كيف
يوضع كاتب كعيسى عيد تحت اسم الواقعية
التسجيئية ؟ ولا أنا أعرف أيضاً لماذا لم تضع هيكل
وجبران وطه حسين والعقاد والحكيم تحت اسم واحد
هو الرومانسية ؟ (٦١)

لدى بحيرة المساء و « لغة الآي آي » فإن وقفنا تلك
نفدتم مصاحاً جيداً - فما أنظر - فدرس إبحار يوسف
دريس وأصلان

هنا يعني الإشارة إلى أن الناقد فيما يبدو لا
يعرف مصاصين ، من أمثال يوسف المناروني ،
وإدوار الخراط ، وزكريا فلور ، ووكيد إحصاي ،
وحيدر حيدر ، ومحمد زهران ، والطاهر وطار .

ويبدو أن العيب في كتاب حركة الإبداع قد نتج
عن طبعه غير المشروع . وبشكل خاص في مجال
الرواية والقصة القصيرة

(٣)

بعد أن حاولنا عرض خطوط العامة لكتاب
خالدة سعيد « حركة الإبداع » ، نحاول الآن الإجابة
عن السؤال الثاني : « أين يمكن أن يأخذ هذا الكتاب
موقعه الحق ؟ »

لقد أخذنا على الكتاب بعض القصور ، وخاصة
في رصده لتحولات الأدب العربي الحديث ، وفي
استخدام المصطلح ، بيد أن هذا لا يعني أن الكتاب
له فضل في مهمته . وفي وضع خطوط التعبير والتطور
في الأدب في إطار صحيح

والكتاب من الكتب القليلة التي تتعامل مع
الأدب باعتباره فعالية مؤثرة ، مرتبطة بحركة الواقع
ومن هذه الناحية نحاول المراجعة فنستخدم أدوات
التحليل البيوي ، مستعينة من إنجازات النقد
البيوي ، وخاصة لدى الناقد المعاصر درويان
بانت ، . ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الكتابة لا
تستفيد مع ذلك من إمكانيات المنهج كما ينبغي^(١)

وفي هذا السياق الخاص باستخدامها لإمكانيات
التحليل البيوي ينبغي أن نذكر أن هناك مفارقات
تكشف بعمقها

وأهم مفارقة في هذا الكتاب تمثل في ربطها بين
الأدب والواقع . واقتراح فهم دور الكاتب في الأدب
العربي الحديث كما جاءته الحقيقة العربية من تحديات

● هوامش

١ - يمكن استخدام ميسر الكتابة في بعض آرائها هي
مستخدمة كلمة « رواية » التي تعني الحلم دور كلمة « ذية » التي
بعضها بطون جبراً إلهياً جبراً « النظر بالقلب أو العمل به »
القلب . بيد أن جبراً يرى أن لفظ « ذية » قد تطور دلالاته
لا يتحلى دلالة الحلم والاحتجاج ، وهو أمر يتبع القلب
لأنهم الكتابة بأنها تفهم النفس مرادفاً للحلم الذي يرى في
لنام راجع « نتائج الرؤية » جبراً إلهياً جبراً . ص ٧ .
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩

٢ - راجع نقاش أطول حول الشعر والواقع من التراث في
« مجاهد الشعر العربي المعاصر » إحسان عباس ص ١٣٧
الكرب ١٩٧٨

ومحصلات من ناحية ، وفي سقوطها في إطار نظرية
التعبير من ناحية ثانية

ينبغي ، بادئ ذي بدء ، ألا نتحدث كثيراً عما
تردده لكاتبه من ألقاظ مثل الثورة والشعر الثوري
والحرية ، إذ هي ألقاظ ترتبط قيمتها بما تحمل من
دلالة في سياق محدد . وفي هذا الكتاب ترتبط الكتابة
بين الأدب وبين ما يخرج به الواقع من أفكار
وأحداث ، مثلاً حدث في حلبينا عن حركة الإحياء
واكتشاف الخيوط بينها وبين مواجهة الأمة للشخصيتين
للتركي والعربي ، ومثلاً حدث عندما ربطت بين
سوخس في الرواية وبرور دور الانتصاف العربية ، بيد
أننا نرى الإبداع بداية غرس وتنحط وتجاوز كل
ما هو كائن ، تنفط في برع من الإطلاقة . وفي هذا
المجال يحسن أن نخصص مهبوطاً عن إنجاز المدرسة
الرومانسية ، فهي تقرنه بالعودة إلى الذات والقطر ،
فتقول : « العودة إلى الطبيعة ، عودة إلى الطبيعة
والذات ، وهي إذن إعادة الاعتبار إلى الحرية
والحرية ، هي تجاوز للتقاليد بصيغها الاحتاجية
والنفسية » ص ٣٢

ومن الواضح أننا نحمل الحرية مرادفاً
للمعوية . وهي لفظ نشأ بالخروج الحزاني والكتابة
بجمل الإبداع حقاً مرادفاً للحزن ، فقصيدة « هذا هو
أسمى » « حبيبي » في سياق الحزن أو النار . وبما هما
سيدج ونفسي وحسب ونحو وإنشائي . ويتعبير آخر
شعر .

وبعض مصطلح الحزن لديها أشياء كثيرة لا يمكن
أن نحصرها هنا ، لأن ذلك يستلزم اقتباس صفحات
كاملة من الكتاب ، ولكن يمكن أن نشير إلى أنه يعني
السؤال والواقف المعوية والميكرة والمنجورة
والمنطقة والمنافسة والرافضة حدود العقل والصبر
والثوري والقم والنظم والمعروف والمرئي^(٢)

في هذا الإطار نفهم خالدة سعيد التحديد ،
باعتباره مسألة نسبية ، على مستوى شعر الشاعر ، فما
كان جديداً عام ١٩٥٥ أصبح غير جديد عام ١٩٨٠
مثلاً ، وعلى هذا فالشاعر المحدث الحق ، هو للتجاوز

لنفسه دوماً ، إنه يبدأ من حيث انتهى الآخرون ،
وكلما استطاع الوصول إلى نقطة أبعد وجد معه يشارك
من أسل تحاورها ، لأنها أصبحت مجرد نقطة في
مسيرة نحو الكمال ، الذي هو محض نقطة نصورية
متغيرة ، هنا لا تلصق الناقدة إلى أب التجديد لا
يحدث في فراغ ، شعر الشاعر مرتبط مع الأنساق
المعوية الثالثة ، وعلى هذا يصبح معنى الحدادة في
الشعر العربي ، مختلف عن معنى الحدادة بالنسبة للشعر
الفرنسي . لأن الحدادة مرتبطة بتقاليد نسبية ما ، وعلى
أعلى للجيل من ناحية . وهي متعاطلة مع بيئة أصابعه
وثقافته من ناحية ثانية

على أننا سنشير إلى مصطلح آخر ، نكسر الناقد
من استخدام ، هو مصطلح « الكشف » تقول « أبرز
ما يميز آثار أنسي الحاج السابقة صراع متأزم بين
« الكشف والقبول » ، ولكن الكشف عن ماذا ؟ في
الصفحة التالية للصفحة التي كتبها فيها ، مسجدها
تكرس فكرتها بالانتحاء إلى فرويد ، الذي يمر بين
دافع الحياة ودافع الموت في الذات ، وإذا عرفنا أنها
لري « الحلق لدى أنسي الحاج ليس إلا فعلاً ضرورياً
لوقت الاختناق ، وتصريفاً للاحتقان الحلقى » الأكل
الذي لم يجد غير الشعر فعلاً ضرورياً ، فأكد أنها
تتحدث عن « الكشف عما يشمل في الذات ، وكيفية
بديهي في النص »

وتحدثت الكتابة عن أحداث حياة أنسي
الحاج ، مدخلاً نفهم شعره فترتبط بين موت أمه في
ياكر عمره وشعره بفقدان الحياة والذات ، ومن هذا
نستخلص تراجع الشاعر إلى ذاته ، بما جعل شعره
صراعاً بين الصحة والكلام ، واللغة والدلالة ، وإذا
ما ذكرنا ولح الناقدة بمصطلح الحزن والكشف ،
ووضعها لجزءاً بأنه الإنسان الإلهي ، عرفنا أننا في
منطقة التعبير ، قد تتناثر ألقاظ من الثورة والشعر
الثوري لكن للبدا والبعاد أن « المر تعب » وليس في
هذا كذا إلا عودة إلى الأصول الفكرية لنظرية التعبير
الرومانسية . وكأننا سارنا الانعكاسات من الرومانسية
باسم الرومانسية

٥ - عن مزيل أفضل لإمكانيات المنهج البيوي راجع
« حديث الحفاء والمنحني » لكان أبو ديب - دار العلم
للملايين ، بيروت وقارن مصطلح الإبداع لدى الناقدة في
صفحة ١١١ ماركس « كمال أبو ديب » في « البنية الإبداعية »
عن يليل جندري لرومي الخطيب - دار العلم للملايين ،
بيروت

٩ - يصاد مصطلحات « الحزن » و « الإبداع » و « السر
الثوري » ، « فتح » راجع « دوس الشعر » والنظم الثاني من
الكتاب الثالث « الثالث والمنحني » - بيروت « صفحة
الحدادة » - دار العودة بيروت

٢ - ما كتبه خالدة سعيد عن البارودي هو مروج على م كتبه
أدريس في « صفحة الحدادة » - ج ٣ ص ١٠١

٣ - « ص ٥٥ » ، « دار العودة » بيروت
٤ - « صفحة الحدادة » ص ٣٨

٦ - هو هذه الفترة راجع وجهه نظر آخر لبيد الحرس على
« تطور الرواية العربية » - دار الثقافة الثالثة

٧ - كان إدوار الخراط أول من استخدم مصطلح « الدنيا
واقعة » في تقديمه لمجموعة « حلف » و« حصدون » ليحيى الطاهر
عبد الله

استدعاء

الشخصيات التراثية

في

الشعر العربي المعاصر



تأليف:

علي عشري زايد

عرض وتحرير

يسري العزب

تفحص ظروف هذا الكتاب النادر في المكتبة العربية أن يقف القارئ أمامه طويلاً . ذلك لأن غير متوافر للقرء ، لكونه قد طبع في ليبيا سنة ١٩٧٨ ولم يطرح في السوق المصرية حتى اليوم ، ولكونه - من جهة ثانية - يتعرض لتواخذه من أهم قضايا الشعر المعاصر ، وهي علاقة هذا الشعر بالتراث وكيفية استخدامه

لقد أصبح استخدام الشخصيات التراثية - على وجه الخصوص - من أهم سمات شعرا المعاصر ، وذلك لأن شخصيات التراث هي الأصوات التي استطاع من خلالها الشاعر أن يميز عن كل أترائه وأقرانه . ومن ثم فقد عقد شعراؤنا أواخر صلة بالغة العمق والثراء بشخصيات هذا التراث ، وأصبحت تعدلنا بوجوهها المنتصرة والمهزومة ، المسبشرة والمهمومة ، المتردة والمطامنة ، من كل دواوين شعرا المعاصر ، وأصبح انتشارها ظاهرة شغلت الأبناء

أما المصادر التي اعتمد عليها الباحث فهي كما حددها في افتتاحيته

الأعمال الشعرية لم شاعب الظاهرة في شعرهم من المعاصرين ، وخاصة الذين حددت صميم بالشخصيات في (التعبير بها) ونوظفها

وبعض الأعمال والدراسات النقدية التي اشتملت على بعض إشارات إلى بعض جوانب الظاهرة ، من خلال تدويعها لموضوع أساسي آخر ، ومن أهمها كتاب د. عز الدين اسماعيل عن الشعر العربي المعاصر ، قصائده وظواهره

النسبة والمثوية : وكتاب محمد خراج أحمد على الرمزية في الشعر العربي المعاصر ، وكتاب د. أسير دودة عن الأسطورة في الشعر العربي المعاصر

المصادر التراثية التي استمدت منها الشخصيات مثل قصص القرآن والأنبياء وبعض كتب السير والأعلام والتراجم والطبقات والتصرف الخ

بعض الكتب النقدية العربية والأجنبية التي تعرض للقضية بشكل عام

وفي هذه الدراسة يستخدم المؤلف أكثر من منبع ، حيث يدرس الظاهرة في المنظر الأول على مستوى تاريخي ، وفي الثاني على مستوى تعصيل يتبع فيه المصادر التراثية وأمر الدلالات التي أعدها شخصيات التراث في شعرا المعاصر . وفي المنظر الثالث يبحث القضية على مستوى فني متناولا - على حد قوله - كل الجوانب الفنية للقضية ، ومحاوفا استخلاص منبع هي لتعبئة استدعاء الشخصية التراث . وفي المنظر الرابع يدرس الباحث أبرز السليات والمزائق التي تهدد الظاهرة .

وقبل أن ندخل إلى عالم الباحث من خلال كتابه - نعت قليلا إزاء المنهج الذي اتبعه في التأليف - فقد جمع فيه حل النحر السالف بين الترجمة والمطابقة في السبرين الأول والثالث ، وإن كنا لا نظري ثم نصف منهجه في سعري للتصنيف والسليات ! وهذا الجمع التاليفي يسفر عن ظواهر أهمها التكرار الذي لا يصف جديدا . ومثال ذلك أن المؤلف يحدد في السبر الأول علاقة الشاعر المعاصر

بالموروث . وهو في سبيل هذا التحديد يفرق بين نوعين من العلاقة : الأول يمثل في تسجيل التراث ، والثاني في توظيفه . ويرى أن الأول يعنى «كبناء الشاعر المعاصر بدءا من البدوي وبنيان الديباجة العربية في أرمي عصورها» دون أن يوظف المعاصر التراثية التي أسبها مرحلة الأحياء في شعره ، أما النوع الثاني من علاقة الشاعر بالموروث فهو الذي لا يقف عند تسجيل التراث وإعادة صياغته ، بل إنه في مرحلة ثانية ويرتد إلى التراث بيطلق منه من جديد ، في رحلة جديدة ، مرودا بالقلم البديع والمخالدة في هذا التراث بعد تجربتها من آتينا وارتباطها بعصر معين ص ٧٥ . ثم يوجز المؤلف المؤشرين في حوارين : فالأول هو الذي يلجأ إلى التراث معبرا عنه ، أما الثاني فهو الذي يتجأ إليه للتعبير . وهذه هي القضية المحورية في هذا الكتاب الكبير (٣٧٥) صفحة ، التي يدور حولها من روايا كثيرة محاولا الوصول في كل دوة إلى نتيجة مهمة تؤكد فرضيته السبعة في أن هناك مرحلتين : فقط - أو بقليل في شعر المعاصر ، بشكل خلاص عملية الاستدعاء التراثي - لا للشخصيات التي يفسر عنها حواد الكتاب فحسب بل للتراث بصفة عامة ، ها المرحلة الإحائية التي يسبها المرحلة الأولى وقد بدأت بالبدوي (ت ١٩٠٥) والمرحلة الثانية - ولا أخرى لم ثم يسبها - التي تبدأ في عصر بصلاح عبد الصبور وكان الرومانسيين من الشعراء العرب لم يكن ثم دور أو موقف من فكره استخدام الموروث في الشعر ، فقد أدبهم المؤلف في المرحلة الأولى - وجعل دورهم انعتاليا ، حيث خرجوا من عهده

التسجيل إلى التفسير ويقرر المؤلف أن المرحلة الرومانسية في استدعائها للشخصيات التراثية «لم تستطع أن تتجاوز الممرخ الفاصل بين القاطنين» ويرى «أن صيغ الشاعر ظل تعبراً عن الشخصية لا تعبراً بـ» أي أن الباحث لم يجد تعبيراً طرأ في رؤية الشاعر للعصر. ظهرت ملامحه في استخدامه للتراث في محاولة لتفسيره. وكان هذا التعبير الأساسي كما هو لأن بلغت المؤلف إلى أننا صرنا في مرحلة جديدة حقاً، بدأت أشبه برغ في المهجر حين كتب شفيق المفلوح منظومته عن عفر التي تناول فيها شخصيات برانيه استمد ملامحها من سيرت الأسطورية. لقد رأى الباحث في هذا «وجه أخرى من صفات فترة الاتصال هذه» وهي اتساع قاعدته لمصادر التراثية التي يستمد منها الشاعر شخصياته. وهذه شهادة جديدة من الباحث على أننا أمام مرحلة جديدة من مراحل تطور شعرنا المعاصر. لقد قرر أن شعراء المرحلة الانتقالية هذه لم يكتبوا بإيراد ملامح هذه الشخصيات كما هي في المصادر التراثية. وهو الحد الذي وقف عنده الإحيائيون. بل كانوا يضيفون إلى هذه الملامح ويحذفون منها، لتصبح الشخصية أكثر حيوية وإنهاء» ص ٧٩

فإن كان استخدام الرومانسيين للشخصية التراثية قد تم بجله الكمية ألا يستحقون الدخول في المرحلة الثانية. أي هي الثالثة في تقديري ١٥ لكن المؤلف يعود عصب ذلك مباشرة إلى نفس الصيغة ليلسب الإيجاز الذي رصده لهذه المرحلة حين يقول:

«ولقد تناول الشاعر ملامح هذه الشخصيات الأسطورية، وحاول تفسيرها من دلالات خفية، أو خلق دلالات لا تتلاءم مع هذه الملامح، بحيث تبدو هذه الشخصيات أكثر وضوحاً وحيوية دون أن يخرج عن نطاق قرائنها»

وهو في محاربه لتوضيح عدم خروج الشخصيات التراثية في القصيدة عن هذا النطاق يكتب بتقديم نص للشاعر تبينه نظرة من الأحكام العامة، دون تحليل دقيق يقدم هذه الأحكام. ولأن المؤلف لم يشغل هذه الفترة إلا بوصفها انتقالاً وعبوراً فإنه لم يرد لها من سفره سوى ثلاث صفحات، في مقابل سبع صفحات بمرحلة الأولى، ومثلها للمرحلة التالية.

ثم يستعرض المؤلف في نهاية السفر الأول ثلاثة مبرهنات أو محاذير حديثة استدعت حدث المعركة وشخصية الرسول: فتدريج لشوق من دول العرب وعظماء الإسلام، وآخر فخرهم من عهد الإسلام. وثالث لصالح عبد المصور من أحلام الفارس القديم. وقد اعتمد من هذه المحاذير شواهد لتأكيد رؤيته، وكان طبعاً أن يكون المؤرخون الأول والثاني منها مدعياً عن أحد ملامح الشخصية التراثية استدعاة. أما المؤرخ الثالث فقد عبر بهذا الملمح عن جانب من جوانب تجربة الشاعر الشخصية

وكان يمكن للباحث أن تناول بعضاً من شاطئه الأعراف القهقري لولا أنه صادف مسبقاً عليه وعلى يارده ومرجلته، وحسبته كان حرياً أن يجد هذا الشاعر قد سبق عبد المصور في استدعائه الشخصية التراثية واصفاه جوانب من تجربته الشخصية عليها

في السفر الثاني من الكتاب (٩٣ - ١٣٥) يتناول الباحث المصادر التي استمد منها الشعر المعاصر شخصياته التراثية بهدف تحديده عند البدء هو، التعرف على أهم الشخصيات التي شاع استخدامها، مع محاولة تحديد الروابط التي تربط تجربة الشاعر الحديث بكل مصدر من هذه المصادر، وهو يحدد هذه المصادر «بذلك في سه

- الموروث الديني
- الموروث الصوفي
- الموروث التاريخي
- الموروث الأدبي
- الموروث الماركسي
- الموروث الأسطوري

والمؤلف يترك عاماً ما بين هذه المصادر من شائكة وتداخل، «وأنه شخصية صريحة من الضرورة شخصية تاريخية» محتمل ذلك يمكن أن يقال عن معظم الشخصيات الدينية والأدبية «كما أن كثيراً من الشخصيات التاريخية قد اتصلت إلى التراث الشعبي أو التراث الأسطوري، فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية» بها في في الوقت نفسه شخصيات تاريخية ص ٩٤

إذن لماذا كان هذا الفصل بين المتشاككات؟ وكيف يمكن تصديق أنه «يرغم كل ذلك فإن لكل مصدر من هذه المصادر ملامحه ومواصفاته الخاصة التي تميزه» على المستوى النظري حل الأكل - عن بقية المصادر ٩٥

تصح مساحة هذا السفر محتمل أكثر من ثلثي الكتاب، حاملة تكراراً كثيراً لا لها قلمه من دوى بل قياً يمثله تفكيرين المحلل نفسه الحاملة لهذه الرؤى، والفقره السابقة - على الأقل - حمل كثيراً من هذا التكرار الذي يشغل كاهل اللغة

ويرى المؤلف أن الكتاب المقدس هو أهم المصادر الأدبية التي استمد منها الشعراء الأوربيون «الرومانسيون» كتباً من شخصياتهم التراثية، خصوصاً الشخصيات الدينية المشرقة والمطرودة، كالشيطان وقابل ثم بوصف أعاد بعضهم على بعض المصادر الإسلامية، كالبرار الذي اعتمد عليه دانتي في مسجته الكوميديا الإلهية وكذا الشاعر جوفه الذي استلهم كثيراً من القرآن في ديوانه المشهور الديوان الشرقي للمؤلف القرني. وفيكتور هيجو في ديوانه - للشرقيات، وغيره. ولهذا فإن

هذا المصدر يفرعه للسبحي والإسلامي كان متاحاً أمام شعرائنا المعاصرين لاستلهاهم بعض شخصياته التي يمكن تصنيفها في مجموعات ثلاث

- (أ) الأنساء
- (ب) الشخصيات المقدسة
- (ج) الشخصيات المنبوذة

ولقد كانت شخصيات الأنبياء هي «أكثر شخصيات التراث الديني شيوعاً في شعرنا المعاصر» لإحسان الشعراء «بأن لغة روابط وليفة الترخيب بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأحيل يحمل رسالة إلى أمته». والفارق بينها أن الأول يحمل رسالة محاوية، أما الجامع بينها فهو أن كلاهما «يحتمل القسوت والعذاب في سبيل رسالته، يعيش غرباً في قومه، محارباً منهم في أغرب الأحوال، وغير مفهوم»، كما أن كلاهما «يكون على صلة بقوى عليا غير منظورة» ولذلك فقد طاب للشعراء أن يشيروا مره المتأخر إلى يعيشها الشاعر قبل ميلاد القصيدة بمره العيوية التي كانت تنساب الرسل أثناء الرعي ص ٩٨

ثم يتبع المؤلف شخصيات الأنبياء حسب شيوعها في الشعر المعاصر، فيرى أن شخصية محمد عليه السلام هي أكثرها في نتائج المرحلة الأولى - مرحلة التعبير عن الموروث -، ولكنها تتحلل عن هذه المكانة - من حيث التبرج - في المرحلة الثانية أي مرحلة التعبير بالموروث لشخصية المسيح عليه السلام وذلك لاضطرار الشاعر في هذه المرحلة إلى التأويل ملامح الشخصية التراثية تأويلاً شاعرياً يتلاءم والهدم الذي يريد أن يستقطه عليها من أعاد تجربته، بينما هو في مرحلة (التعبير عن) لم يكن مصطفاً مثل هذا التأويل، ولا لتحليل الرسول ملامح معاصرة، ومن ثم فإن شعراء كانوا يحسون برغ من إخراج في استخدام شخصية الرسول تأيلاً من أن يتأدوا في شخصيته أو يسبوا لأنفسهم بعض صفاته

ويبرر الباحث هذا التخرج من قبل الشعراء بأنهم كانوا يصلحون في نظرة الإسلام إلى شخصيات الرسل وما ينبغي أن يحيط بها من قداسة، وعلى العكس فإن النظرة للمسيحية إلى الرسل لم تكن بمثل هذا المقدس من التخرج، فتسويات شخصيتهم تغير قبل من الحرف، ومن ثم لم يتم تخرج شعرائنا من التوسع في استخدام شخصية المسيح، نظراً لبقائها بالدلالات التي تتلاءم والكثير من جوانب تجربتهم ومن هنا كانت هذه الشخصية أكثر شيوعاً في الشعر المعاصر ثم قلتها شخصية الرسول محمد عليه السلام

ويجى المؤلف الشخصية الأولى على الرغم من أولويتها في الشيوع قليلاً، ليستطرد مع الشخصية الثانية، فيحدد دلالات التعبير من خلال شخصية الرسول، ويرى أن أهمها هو كونه «زوا شاملاً للإنسان العربي، سواء في انتصاره، أو في عذابه»

وهو تنمى هذه الدلالة في ثلاثة مقاطع ليدرك شاكر
السياب هذه ١٩٥ ، شادول طاقة ص - ١٠٠ ،
وقود الخش ص - ١٠١

• ثم يكون محمد رسماً وتلك المبردة على الظلم ،
الجميل لواء النصال في سبل الحق والحقير
الإنساني - وذلك في مطلع من قصيدة لكامل
حداد ص - ١٠٦

• ثم رما لارداهم للناسى العرى وثأقه في مقابل
• • • • • وذلك في مقدم من محمد
الفيوري ومحمد أحمد العرب ص - ١٠٢

ثم يأخذ بعض الشعراء بعض جوانب الشخصية
ويستعملونها في تصوير بعض جوانب وأبعاد
تجاربهم الخاصة ، كما فعل صلاح عبد الصبور
في قصيدة الخروج من ديوان الناس في
بلاوى ، رادوبيس في قصيدة السماء الثامنة ،
من ديوان وحيل في صدرى الفراقى ، وهذا -
والأدري - لم يأت المؤلف بتصوير يلائم فيها
من صوره عصبه كما فعل في الدلالات السابقة
بما جدد في صوره ١٧

ويتمثل الباحث إلى شخصية المسيح ، فالسبح
لجعل في شعرنا المعاصر ملائمة أساسية لها
الصلب والقداسة والحياة من خلال الموت
وعلى هذه الملامح أفسط شعرا لنا معظم
الدلالات المعاصرة التي استخدموا فيها شخصية
المسيح

وهو ، المسيح الصلب كان بدر شاعر السياب
وحيل حاوى والياني وكيلاني سند يلحون في
بعض محاجهم الشعرية

أما مسحة القداء والحياة من خلال الموت فقد
حلبا في قصيدة إلى جميلة بوحيرد وفي قصيدة
من ولما فركاى للسياب من ديوان أنشودة
البحر ، وفي قصيدة قدم بها المؤلف بيتا ليوسف
محطوب ص - ١٠٨

• ثم يمر المؤلف على قصيدة تخرج فيها هذه
• • • • • وهي قصيدة المسيح بعد
الصلب للسياب ويرى أنها - من أنصح
انفعالات التي استخدمت شخصية المسيح في
شعر المعاصر - ص - ١٠٩ • • • • • هذا قام
بجميعه مفصلاً في شعر الثالث الخاص
بكتب كتاب استخدام الشخصية الثالثة ويرى
أنها أن استخدام الشاعر هذه الملامح كان
مقتضاه من ظهور المسيح - من ثم يكون حاله
مظهره آخر إسلامي - بمعنى أدق مسيحي
- لأن - هذا مظهر - ويمثل في تلك الملامح
من شخصية المسيح التي وردت في القرآن - مع
ورود بعضها في الأناجيل - من مثل قدرته على
إحياء الموتى - ص - ١٠٩ ، التي استخدمها

صلاح عبد الصبور في قصيدته رسالة إلى
صديقة من - الناس في بلاوى ، حيث يكون
الرسالة في نفس الشاعر تأثير خارق حتى إنها
ستطرح أن تحيى الموتى ، وتشفى المرضى

بعدل عبد الصبور في هذه القصيدة
عطائك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب
أفكاس عيسى لصنع الحياة في التراب
الساق لكسح
العين للقرير

وعلى هذا النحو يستمر البحث عن الملامح التراثية
من خلال تتبع مصادر الشخصيات حتى نهاية الشعر
الثاني

ذكر • • • • • حدث خبر أن يرقى المؤلف من
مصدرين هما في الحقيقة مصدر واحد ، وهو
الموروث الفولكلوري والأسطوري وهو من بقية
البرونكولوجى العرى التي استقى منه الشعراء المعاصرون
على أنه لينة وليلة والسر الشعبية وكتاب وكيلة
وقصة • • • • • وكأهم لم يستلهم من الأمثال الشعبية
والحكايات والحكايات ، وهذا من صور القول
الشمسي ، وقد اهتم بعض النقاد بالاعتماد
• • • • • على والأحرف ، والمصطلح الشعبي كان ذلك
كما في ديوان من ديوان الفولكلور ، • • • • • وكان
الاستخدام من قبل من الأدب الحكوى
• • • • • هذا هو المصدر الثاني

ويشاول الشعر الثالث من الكتاب (٢٣٩ -
٢٤٩) كما حدد المؤلف ، « طرق استخدام
الشخصيات التراثية » ، وهو يسجل أن ذلك يمثل
أكثر جوانب القضية تعقيدا وخصوصية في ذات
الوقت •

فأما الصعوبة والتعقيد بأننا • • • • • محاولة
استخلاص صيغ فني لاستخدام الشخصية التراثية في
شعرا من خلال المادج الشعرية •

أما المحصورة فتلى من • • • • • محاولة ارتداد هذه
الأرض الكبر ، والغرب في محالها • وغرس راية
هناك • ص - ٢٣٩ •

• • • • • هذا المؤلف بتحديد خطوات تلك استخدام
الشخصية • يرى أن استخدام الشخصية التراثية في
الشعر المعاصر • يمر بمراحل ثلاث •

أولا • • • • • اختيار ما يتناسب تجربة الشاعر من
ملامح هذه الشخصية

ثانيا • • • • • لأوّل هذه الملامح تأويلا خاصا بلاثم
طبيعة التجربة

ثالثا • • • • • إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر
على هذه الملامح ، أو الصير عن هذه
الأبعاد من خلال هذه الملامح بعد
تأويلها

فأما الخطوة الأولى تتم في الشعر المعاصر - من
خلال بعض ما يقدمه المؤلف من مباح شعرية - إما
استعارة صفة من صفات الشخصية ، أو بعض
أحداث حياتها ، أو اقتباس بعض أقوالها • ويعمل
المؤلف من هذه الثلاثة موحا واحدا ، في مزاجه نوع
ثالث من الاستخدام الجديد للشخصية التراثية ،
• • • • • حيث لا يستعمل الشاعر فيه أى ملمح من الملامح
الخاصة بالشخصية ، وإنما يستعمل مظهر العام ،
ويتحد منه إطارا عاما ملأه بالملامح المعاصرة ، بحيث
لا نرد داخل هذا الإطار أية إشارة خاصة إلى
الشخصية المستعارة • • • • • (• • • • • نظل بمثابة الخلفية
المرية للقصيدة • • • • • يعنى بها الفارى • • • • • ولكنه لا
يلسها • • • • • ٢٥٢ • • • • • يمثل المؤلف هذا النوع بقصيدة
لخليل حاوى • • • • • وفيها يستعمل الشاعر ، بدلون عدم
لشخصية السندباد ، وهو المقامرة والرحلة في سبل
الكشف • • • • • ويحمل هذا المدلول إطاراً بمنزلة الملامح
المعاصرة لمغامراته الوجودية الخاصة بحياته • • • • •
وهو في ذلك يرى ما يراه الدكتور عر الدين اسماعيل
في كتابه الشعر العرى المعاصر • • • • • من أن الرمز القديم
يحلل إلى واقعة إنسانية عامة ذات معنى عبرى • • • • • ص -
٢٥٤

وفي البحث الثاني من هذا الشعر يسبح المؤلف إحدى
الظواهر المهمة في الاستخدام المعاصر للشخصية
التراثية ، وهي ظاهرة استخدام الشخصية في معالم
معاكسة لمدلولها التراثي ، بهدف إحداث نوع من
الإحساس بالمقارفة بين المدلول التراثي للشخصية ،
والحد المعاصر الذي تعبر عنه الشخصية • • • • • وهو يرى
هذا الاستخدام المكس في شعرا مسالك ثلاثة

١ - التصريح بطرق المقارفة - القدم والمعاصر -
على أن يظل لكل منها استقلاله وتميزه ، كما
فعل فاروق شوشة في قصيدة سيف الدولة ،
• • • • • حيث يولد هذا الإحساس بالمقارفة من خلال
مقارفته بين الموقف العرى للتصريح عت ظل
سيف الدولة ، والموقف الصعب المهروم في
المعاصر • • • • • ص - ٢٥٧

أخرو - أطلع صدر الزوم وأهتلك ذرع
الزوم

وأجمع أسلاب الحديدى والمدهورين
أنجول يوم النصر يبارق ولبائق
وسوراً شمساً وبياض

أدخل في ركبتك بسيف الدولة • • • • • صفر
الصح

• • • • • هذا عن سيف الدولة ، الطرف الأول في
المقارفة • • • • • وأما الطرف الثاني الذي هو المعاصر ،
• • • • • بعدل

لكننا نحن مقفنا عن صهوات الخيل ،
وعن صهوات الشعر •

١- ما هي الملامح المعاصرة في الشعر العربي

٢- وليس هذا المثلث من مسائل الاستخدام ما فيه كامل أيوب مع شخصية ليلى المعاصرة حين وظفها في رحلة في مملكة عراقية، التمسع عن فقدان الحب في هذه العصر لقيمة الروحية والعاطفية، وتحوله إلى لون من الصلة المادية والمعية، لقد قام كامل أيوب هنا باستدعاء الشخصية التراثية بالاسم، مع الاحتفاظ بدلالات التراثية دون إصباح، ثم إصفاء الدلالات المعاصرة عليها والمناقضة لدلالاتها التراثية، فأحدث الإحساس بالمفارقة من «معارضة التمسع بين الملامح التراثية المعاصرة بشخصية» وبين الملامح المعاصرة المضادة التي يصورها الشاعر حينها.

٢- أما المثلث الثالث فيتمثل في المزج بين جوانب الطرفين، الموروث والمعاصر، «حيث لا يحتفظ أيها باستغلاله وتثمينه» كما فعل معين بسير في قصيدة الشعر وعصيان السلاطين، حيث «يربط بين بعض ملامح المثنوي والشعر الانشازيين والزائفين من المعاصرين عن طريق السب، أي بين ملامح المثنوي صميم» وهي الفحولة والشجاعة.

بأنها الطيب عصيان السلاطين، وغلان القياصر كل ذي لوط وغلطان وعقد ومارر كل من شدة الخداس من وحل الضمائر كل من لم يعرف الخيل ولا الليل ويضاء المظالم والفرار وهي كاليهي التواتر جدها يركب صهوات القصاص

٤- وعشق صلاح عبد الصبور بإجازاً آخر في هذا المثنوي حين يجمع بين المسالك الثلاثة للاستخدام المنعكوس للشخصية في قصيدته أيوب نادم من ديوان أقول لكم، التي يستندى بها شخصيات لتعصم رأي عدم وتراءى أماسية التي استعجبت بالمتصم من الروم، فالشاعر يلجأ إلى المسلك الأول أي استغلال طوق القدرة في بداية القصيدة، ثم إلى المسلك الثاني أي استدعاء الشخصية والمجاز للدلالة مريضة بها في التراث، وإصفاء دلالة معاصرة عنها حين لا يحمل السيف بشئ صدها كما يشق سيف الاحتلال ضد الأمة العربية، مما يلجأ الشاعر إلى المسلك الثالث فيتمتع ملامح من أي عام ويخرج بينها وبين ملامح الطرف المعاصر بعد أن اتسب، فأحدث شعاع ملامح تفعيل في عام السيف على الكعب في منه الشهد ويصه عن مواقع العرق المعاصر فقول

وايو عام اجد حزين لا يرم
قد قال لنا ما مام نهم

١- السيف الصادق في العهد طرداد وقعنا بالكتب المرويه

و كانت مباحث هذا الشعر عدد الملامح موقف الشاعر المعاصر من الشخصيات المستدعاة، وظفت النية التي تدبها هذه المواقف هي

١- التحدث عن خلال الشخصية باستخدام ضمير التكلم، ويتحدث الشاعر بهذا الموقف، وعن يحن أن صلتك بالشخصية قد بلغت حد الامتراج بها، وإن الشخصية قادرة - علامها التراثية - على أن تعمل أبعاد بحوث الخاصة

صحتت عليها، أو بتعبير جفاف يند - مصفاً عليها من ملامحه، ويستند منه من ملامحها حيث يصح البناء والسجدة كياناً حديداً ومن ذلك الموقف ما فعله الخليل في قصيدته عندي الحلاج من ديوان سفر القفر والثورة والذي دفع بالشاعر إلى ذلك الموقف شعوره - مع - من الرابطة الوثيقة بين آله وأمهاته، ولأن ملامحها في إعلان الرأي كان الكسوف الذي كان يتوحد اليان بالحلاج فتأخا لم يمس غلاله من الحكاية ومبادئه - مستخدماً ضمير التثنية الذي يدل على كمال اعادته بشخصية الحلاج إلى حد ما، شخصية في شخصية بها في شكله الجديد، ودرى مقام هذا التوحد في امتزاج مفردات المعجم العصور مفردات معجم قبائل الخاص، وفي التوحيد بين جلادى كل منها وبين آلامها التي أملت كلا من الشخصية التراثية والمعاصرة بطاقة حائلة الحياة

أوصال جسمى أصبحت معاد

في ظلمة الرماد

ستكر الغابة يا معانق

وعاشق

ستكر الأشجار

٢- التحدث إلى الشخصية باستخدام صيغة المخاطب، والذي يتلخ الشاعر إلى هذا الموقف إحصاءه بأن الشخصية لا تحمل ملامح مجرته الذاتية، وإنما تجسّد بعداً موضوعياً من أبعاد تجرّبه موضوعية، وهذا يصح على القصيدة قدراً من الدعوية، سعدت الظاهري عن صبح الشاعر ويكثر هذه الصيغة في الشعر الفلسطيني المعاصر، عند سمح القاسم وعند الرجم عمر ومحمود درويش ص ٢٦٩ - ص ٢٧٠

٣- التحدث عن الشخصية باستخدام ضمير الغائب، وجه يلجأ الشاعر إلى النص، وجه قد يحتفظ الشاعر للشخصية ملامحها التراثية

مقابلتها فيها وبين الملامح المعاصرة، وقد يصو عليها للدلالة المعاصرة، بعد أن عرّدها من دلالاتها التراثية ص ٢٧١

ومن النوع الأول ما صوّبه محمد أحمد العرب في قصيدته عندي من ديوان مسافر في التاريخ حين يحتفظ لروح عنه السلام ملامحه التراثية مقابلتها فيها وبين ملامحه المعاصرة ليسهل على من يقرأ حديثه حمل من حوزته كل ما كانت حمل قصه روح - عزاب

فاذا حملت في اناضى كل سفالي روح

من كل زوجهين النير

أنا ايضاً أحمل من كل زوجهين النير

الفرق سفالي روح حملت طيراً وحالاً

ورواحف تسقي وغالاً

حي وحمر ويغالا

لكي أحمل أنواراً أخرى في سفلى اليهودية

أحمل بعصراً وناسم

ومن النوع الثاني ما قدمه أمل دنقل في قصيدته الحدود بلقي بطر الندي، من ديوانه كعاليق على ما حدث، حيث «يشدّد شخصي قطر الندي وأبنا عمارويه بعد أن يجردها من دلالاتها التراثية» ويصل عليها دلالة معاصرة، فيمر عمارويه إلى المستوطنين العرب، ومطر الندي إلى الأرض العربية

كان عمارويه رائداً على بحيرة الزليق

في غمرة القبول

فمن ترى يظن هذه الأميرة المغلولة

من يا ترى يظن لها من يا ترى يظن لها

بالسيف أو بالخيلة

٤- لا أدري لم يقدم المؤلف لمباحته عند التبيد ها

بعدد تم بصيف رفا في البهة حدث هذا في

المبحث السابق، وهو يحدث هنا الآن، فقد

قدم المؤلف بأن المواقف من الشخصية ثلاثة

وهاءر دا يند وإما، هو الانطاف، أي

الاتصال بين أكثر من ضمير ص ٢٧٣.

وذلك حين «يتخذ الشاعر من الشخصية

الواحدة أكثر من موقف خلال القصيدة»

ومن ثم تعدد صيغ الضمير فيها بين متكلم

ومخاطب وغائب، ومثل لذلك بعبارة عنبرة

العصى - فاروق شوشة، ويسهل على من تعدد

الصيغ، يجمع الشاعر مرونة في التعامل مع

الشخصية من شئ جرائية وأعادها

ص ٢٧٥

في المبحث التالي يحدد المؤلف اعطاء استخدام

الشخصية التراثية في خمسة هي

١- الشخصية عصرية في صورة حمله

٢ - شخصية معددا مرات لأحد أبعاد التحريم

٣ - الشخصية محورا للقصدية

٤ - الشخصية عنوانا على مرحلة

٥ - الشخصية عنوانا لعمل مسرحي

وفي محاولة البحث إلقاء الضوء على هذه الأنماط ، يبدل المؤلف جهدا مشكورا ، في تحليل النماذج التي اختارها ، ليصل إلى نتائج مثلى لها قدر كبير من الانصباط

في النظم الأول يرمز المؤلف مواقف عدة للشعراء ، فهم من يقف بالشخصية عند حد اعتبارها مجرد ظرف في علاقة شبيهة بسيطة . يصل عليها التقليل البلاغي القديم بعض الإشغاب . ومهم من يلمح الشخصية في صورة استعارية نجدها أكثر انهماكا بكيان القصيدة . وانتماء من تجربة الشاعر « ص ٢٧٩ » ومهم من يرتئ بالصورة حربه في بعض القصائد التي تتكون من مجموعة من الخبرات الخيرية التي يصبها في مجموعها إطلاء ذكرى أو شعوري هام .

وفي النظم الثاني ويرداد دور الشخصية أهم . حيث يسطر الشاعر ما نقل بعد متكامل من أبعاد تجربته . وحيث تتأزر شخصية مع يدب الأدب الأخرى التي يوظفها شاعر لتقل أبعاد التجربة تأ . عصبيا . وعدد واحد المؤلف أن « من أنجح مصائد هذا النظم البكاء بين يدي رلاء الجملة لأمل دنقل » التي استخدم فيها شخصيتين برائتين هما رواء الجملة وعمره العيسى ، إلى جانب مجموعة من التكميكات الشعرية الأخرى . كالصودة والموتاج والارندد والموروج الداحل وغيرها . ولقد استمدع أن يمزج بين النحسين والتكميكات الأخرى ، ليصور أبعاد المساة التي عاشها الشاعر في هزيمة ١٩٦٧ وفي إطار « وحدة فنية رائعة » ص ٢٨٧

أما في النظم الثالث فتصبح الشخصية التراثية هي الإطار الكل وتعادل الموضوعي تجربة الشاعر ، حيث يسطر على ملاحظها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة ، ويحل ذلك النظم قصيدة المسيح بعد الصلب للكتاب ، التي استمدعها ثلاثة ملامح من شخصية المسيح ، واستطاع من خلال اتحادها بالشخصية أن يجد مدى معنوية والعداب الذي خمنه في سبيل بحث أمته « ص ٢٩٥ » ويتبع المؤلف ملامح التوحد بين الشاعر وشخصيته خلال القصيدة تبعا لما يستلزم

و « عكس ما فعل الكتاب » عند محمود درويش في قصيدة امرؤ القيس من ديوانه . يوميات جرح فلسطيني . يحفظ للشخصية الذاتية شكل ملاحظها . وملاحظها ملامح شخصيته هو . وذلك « لحظ عن طريق هذه المقابلة إلى عميق الإحساس لدى المثالي بالقارعة بين نموذج الشاعر المترف المرف . ونموذج الشاعر الكادح للكاكح ، كل ذلك دون أن ينحس لبرأ القيس قده كشاعر عظيم » ص ٣٠١

ويستمر الباحث مع النظم الرابع والخامس من أنماط توظيف الشخصية على هذا النحو من تتبع النحسى ، وإن كان يقع أحيانا في إطلاء الأحكام العامة بل المطلقة . مثل قوله في النظم الرابع : « أما أنجح هذه النماذج على الإطلاق » واكتفها اكتفالا من الوجهة الفنية هو استخدام الشاعر تحليل حادى لشخصية السدياد المعزى للتصير من مرحلة من أهم مراحل تط « الشعرى والمكرى » وهي مرحلة شخه « لانه » غير مجموعة من المقامرات المرحومة « ص ٣٠٧

وفي السطر الرابع والأخير يخلص المؤلف إلى نتيجة ظاهرة استمداع الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر عند الشاعر يوحى كثيرا . حين يستعمل في هذه المراتب مختلفات وعشرين صيغة صط من كتابه الكبير . ولكن يكنى في بحث والد كهذا أنه استطاع أن يصح يده على هذه المراتب وهي -

١ - غربة الشخصية الشخصية عن وهي المثل باستخدام شخصيات الاحياء من راءنا البرى ، الإسلامى أو التي ليس لها دبرع في راء حيث يجب أن يكون « مرأ مشكا من الشاعر » المثل « ص ٣٥٧

٢ - الموضوع غير الموضوعى الذي يحسم من « قصود » في الزود « الشعرية » وعمر الشاعر عن مثل أبعاد التحريم « واضارها قبل أن يصح » ويستدل على هذه الظاهرة بعض مصائد عميق مثل التي نجم عنها المعبر

٣ - تكديس الشخصيات في القصيدة على « مثل كاعلمها » ولا بدع مرصه لاية من هذه الشخصيات أن يصير في وضع التحريم لتصل عا فيها من مشاعر واحاسيس [ما] نقل مقحمة على القصيدة « ومروسة من الخارج » وعامره عن الاتصال بوجدان المثلى

٤ - طغيان الملامح المعاصرة على الملامح التراثية . ويمثل هذا الخطر و تدخل الشاعر المباشر

التصريح بالمعنى والدلالات المعاصرة التي برز التعبير عنها « ص ٣٦٥

٥ - طغيان الملامح التراثية

٦ - التناوب الخاطيء لبعض الشخصيات باستخدامها في معان لا تصلح للتعبير عنها

٧ - الخطيئة التي تحول العملية الاستدعائية إلى تقرير فحج ، ومظهر ذلك أن « يتكالب بقية الشعراء على نفس الشخصية » التي استمدعها شاعر « مستدع » نفس المدلول الذي استمدعها به مكشعها الأول « حيث تحول الشخصية إلى عهد لغوى سطع » وتفقد كل طالها الإيحائية « ص ٣٧٣ » وهذا ما حدث في شخص السدياد بعد اكتساف صلاح عبد الصبور لها في رحلة في الليل

وبعد .. هذا غرض علينا مسح الكتاب ، وطريقة صرع أفكاره وتحليلاته ، هذا المسح في تناوله وهو يرغم كل شيء . يثيرنا اهتماما خاصا بظاهرة الاستدعاء - لا بشخصيات التراثية وحدها - بل للسوروث بصفه عامة

وييل على باحثين لالين مهمة التثقيب والتوظيف . لقد قام الدكتور على عشرين زائد بمهمة الكشف والجمع وتنظيم البذور بم القائنا برعى في أرض غنى ونمى معه أن نحسب الكثير والكثير « على المستويين معا : مستوى الإبداع الشعرى . ومستوى الإبداع النقلى

• هوامش

١ - هنا لا يجرى المؤلف بين الشعر الحديث والشعر المعاصر ، ويتعامل معها كمرادفين (انظر ص ٩٣) ، وربما كانت الفارقة بينها محبة له - وثنا - من كثير من التساؤلات « لأنها - حل الأكل - تحسم بين بدائيات النصف ووسطه » يافته

٢ - يستخدم المؤلف مصطلح (الرؤى) بدلا من (الرؤيه) ، وهو بالتأكيد يبنى معنا في أن الشعر لم يعد (حسا أو حيوة) . بل أصبح (رؤيه) باصرة يتوقع تنأ في شكلها كانه الخواص الشعرية . اللاشعورية

عرض الدوريات الأجنبية

الدوريات الإنجليزية

☐ نادي الخولي
☐ فؤاد أحمد

إِنَّمَا يَسْرِعُ إِلَى مِثْقَلِ الْأَشْيَاءِ وَاعَادَةِ تَشْكِيهَا مِنْ أَجْرِ ابْنِ
بَدْرٍ عَالِمًا صَعْدًا حَرًّا بِهَيْسَا

 $\frac{d}{dt} \left(\frac{\partial L}{\partial \dot{x}} \right) = \frac{\partial L}{\partial x}$

Die Uysan-Gebäude sind in der Umgebung eine Welt für sich. Das war schon immer so gemacht haben.

يتناول اليوم في عرضنا للدوريات الانجليزية عدداً
خاصاً في دورية النقد المعاصر فيما كريتيكس وقد
قدمت هذه الدورية بشكل طيب غريمال غزول في
العدد السابق من مجلة فصول

نجد استقرا هذا العدد الخاص من الحلة المذكورة
والذي نشر في شهر ١٩٢٦^{١١} لأنه حصص
لكتاب نفدي اعتبر حدثاً أدبياً عند صدوره وهو
كتاب : بدايات : المقصد والمنهج لإدوارد
سعيد^٢ ، ومؤلفه ناقد ومفكر فلسطيني يدرس
الأدب الإنجليزي والتقدم الحديث في جامعة كولبيا في
الولايات المتحدة ، يرى أننا أولى من تجربتنا بالاعتراف
على مهام وظروف المكيين العرب خارج الوطن
العربي لا من محض الاعتزاز بقسط مل من مطلق
معرفة ثروما البشرية استعده ، أمل أن بداية متواضعة
كند - العربي المقصد وسبح سعيد قد تأتي يوماً -
من خلال بحوث ودراسات متفرقة جادة - ستأتي
منسوبة تغير ونمنا الأدبي ، وتشهد بركوده حيوية
بداعه وبعنه الفكرية وثقافة وطنية

وبلغوا فيه أنه من الضروري تقديم كتاب سعيد
بدايات كحيلة من معبرته الفكرية على عرض
لأنواعه النقدية مع تقديم سعيد في المقام
والم بدراسة الأدبية والناحية في فلسطين ومصر ،
أما دراسة جامعة لها في جامعة برنسون وهاربرد
حسب تخصص في الأدب الأعجمي - وكان كونه
الأول من مؤلفات كوراد ورواية الترجمة
الدائية^{٣٣} ، وهو دراسة أكاديمية تجمع بين كوراد
لساد وكوراد الإنسان من خلال مقارنه موقفه من

رسالة الهندسة وإنتاج النمل . وقد نل كتابه المذكور إنتاج عزيز يشتمل على مقالاته في الفن الحديث تتناول القضايا المختلفة من وجودية ملائكية وقروبية وسيوية وغيرها . وقد جاء كتابه بديانته مبلوراً وموضوحاً لقرّعه ومذهبه القديس ، فأنار هذا الكتاب اهتماماً كبيراً بالنوع الأعجمي وذلك على عائد أدبي . ثم يلاء كتاب الاشتراكي^(١) الذي ناز بدوره صعد عالياً واهتماً معظم الظير وأن حقيقة المشرقة وحسباً الصهاينة مهم (كتابا دلس) لأنه يعصح به نظرة المشرقة المعاصرة بحر العرب والاسلام . وقد كتب الكثير من هذا الكتاب في المجلات المتخصصة وفي الصحف انما كيهيوزيك تايمز وميورويك . وسدو أن لسعد صوتاً مهاباً عمده . كتابه الخواصر ليصل بالجامعير القيمة . ويكمن أن يذكر أن كتاب الاشتراكي الذي نشر في عام ١٩٧٨ عذ ترجم إلى الفرنسية ويترجم الآن إلى العربية . ثم نشر لسعد مؤخرأ كتاب حيوان القضية الفلسطينية^(٢) وكتابته النادم من الثورة الإسلامية

ويخلصنا قبل الانتقال إلى مناقشة كتاب بدايات
غير ما كنه عنه يا حشو ديا كريتكم أن خدم الكتاب
للغراء . كتاب بدايات يضم ٢١١ صفحة من كتابة
مكتبة والشهادات ثرية ودلالات معقدة ، وتطلب
قراءة تركيزاً متعياً وإطلافاً واسعاً لاستيعاب بينه
الفكرية . ويبدأ الكتاب بعض مقتطف من فكر
الفكر الإعلالي الذي يراه سعد شقطة البدايات ، رحلة

والكتاب مفسر إلى سنة رسول " كما في

- [illegible]

[illegible]

وعكس وجه دولستان القوي في ديار قريش
بأنها محاولات لاكتشاف جميع آثارهم في هذا
الكتاب الملمع من ناحية، ومحاربة هذه
ثلاثة واضعاً أصحاب المقالات بالذات، لا محذور

صعوبة إدراك أبعادها ، فانفصل الرابع من الكتاب - مثلاً - يصف النص الحديث الذي لا يتبع أي طراز ساس أو يتصاع لأي أصل نموذجي ، وفي الوصف معه نحاول المؤلف سعيد أن لا يتبع طرازاً معروفاً أو يصح لأشكال مألوفاً والكتاب ككل يجمع سمات دخيلة تتعبر في عملية البدء المتكررة في كل فصل بدلاً من النص التسلسل من فصل إلى فصل عن طريق التعاقب المنطقي التسلسلي . وملكة الكتاب سواء كان هذا هو هيرودوت أو كوراد توماسل بنوع من النص التأويلي ويطوع في خلق عالم لغوي من صنع سعيد وهنا يقارن صاحب المقال طريقة سعيد وإصراره على البدء ببينة الذي أكد على متعة تشكيل عالمة عندما قال : «إننا لا نهم إلا عالماً من صنعنا»

ويضيف صاحب المقال أن في طريقة سعيد اشكلاً آخر يتمثل في أن الرعية في التلخيص أو التحرير من لأصل النموذجي بصطوره إلى التعامل مع هذا الأصل حتى وإن كان ذلك على مستوى التفكير وعدم

وبعد أن يطرح صاحب المقال الأضداد والإشكالات والصعوبات التي تكتنف موقف سعيد وأسلوبه ، يستخلص أن كل ما سبق له وظيفة مهيبة حيث إن سعيد يسمي إلى كتابة نص يتواجد فيه ما يقدر وما لا يقدر ومن هنا فالنصوص والنثرات في مسج سعيد لها دورها في المدفع إلى البدايات . البدايات التي لا تبدأ على أسس للقوليات فقط

وبعد أن يصر صاحب المقال اللا استمراريته ووظيفتها في فلسفة البدء عند سعيد ، يختار فترة من كتاب بدايات (من صفحة ٢٢٢) ويحفظها تحليلاً مفصلاً ليهي أوجه التناقض ووظيفته وسماء . ثم يستطرد ليوضح نوعاً من العلاقات في منظور سعيد الأوبئة والأخوية وكل منهما ترتبط في ذهن سعيد بمفاهيم معينة

العلاقة الأوبئة	≠	العلاقة الأخوية
عناك	≠	تكوين
أصل	≠	بداية

وعرض سعيد هو استبداد العلاقة الأوبئة بعلاقات أخوية ، وهنا ينطرق صاحب المقال إلى مقصد سعيد بعد أن خالجه مبهمة فيري أن فرض سعيد أو مقصد هو تحرير الكتابة من التقليد السلطوي الإنساني المبني على نقل ما سبقه أو إتمامه ، ويدعو إلى بداية مخالفة والمقصود عند سعيد مرتبط بالوعي ولذلك تكون البدايات مرتبطة بمفكر واع لثقافته والكتابة - حتى الكتابة النقدية - عند سعيد هي عمل له قدرته على تحرير الإنسان من القهر الثقافي والسياسي والنص

ويؤكد صاحب المقال أن المعاصرة التي تستمد مفهومها من البدء والحديث ، ترتبط في فكر سعيد بالتاريخ وهنا موضع إشكال آخر ، فحين يرى أن المعاصرة مرحلة متأخرة من مراحل التاريخ الأدبي المعرفي ، ومع هذا لا ينكر أن الفكر المعاصر بأبعاده بالبدء له ما يوازيه في حجب أخرى من التاريخ الأدبي ولو كان - يضيف صاحب المقال - الأمر كذلك فالمعاصرة قد لا تنحى مداه حقة تهي نظام العلاقات الأوبئة - السلطوية

ويحسم صاحب المقال كلمته بقوله أن للطلبة العسكرية واثنين أحدهما هوبس ، وفكره الراديكالي العددي يشبه إلى حد ما فكر روسو اللطيف ، وثانيهما هوكو الذي يوازي بيته في إنجانيته ويرى صاحب المقال أن سعيد تنسب إلى الرافد الذي يتكبد على قيمة الحنة

البدء كسياسة ثقافية

كتب هذا المقال هابدي دانت White وهو أستاذ التاريخ في جامعة ويسلين وعروبه «البدء كسياسة ثقافية» وهو مقال يشير إلى مرحته من كتاب بدايات الذي يعتبره أكثر من مجرد نقد أدبي . ويبدأ دانت كأنشأ القاب من الحجاب السياسي ، للكتاب مع أنه يؤكد أن كتاب بدايات ليس عن السياسة أو عن التراكيب والمسلطات والملاهي السياسية إلا أنه كتاب عن المفاهيم الوثيقة الصلة بالاهتمامات المصرية في حقول السياسة كالسلطة والتقاليد والاعتراف والثورة ويكتب سعيد - فيما يرى صاحب المقال - عن مشكلة الأساس الذي تنبع منه التراكيب وتبدأ منه العمليات والعلاقات ، ويصب اهتمامه في مشكلة المسئلة تجاه الذات والآخر وتجاه اللف والحلف ، ولذلك فله موضوعات التي يعالجها الكتاب - كما يقول صاحب المقال - سياسية لأنها تبحث في التعبير وديوانته في العلاقات الإنسانية وعلى الرغم من أن مثل هذا الأمر يناقض من خلال مشاكل الأدب الحديث والملمه والبدء السوي إلا أن كتاب بدايات - في رأي دانت - لشوة سياسية محازمة

يرى دانت أن الدعاية الرئيسية في عملية النقد - لدى سعيد - هي الإرادة لا المواطن أو المنطق ، فالإرادة القوية - عنده - كما هي عند بيته - هي الفصل ويمكن تحديد موضوع سعيد على أنه طرح لقضية البداية من جديد بدون السير في نفس الدروب التي وصلت بالثقافة الغربية إلى طريقها المسدود . وهو يختلف في حله «المتروح (الإرادة) عن بعض مفكرى الحليل الذين كانوا مدعوين إلى تزيه الملكات العقلية ، كما يختلف عن الموضوعيين الذين يرون الحل في تسب المواطن

ويضيف صاحب المقال أن صعوبة بدايات لا تكمن في لغة الكتاب وإنما في انطواء الكتاب على

دؤيته ، وعدم عرحه لها بصورة محددة وواضحة ويعرى صاحب المقال عدم التزام الكتاب بمنهج عرسي متعارف عليه إلى أن سعيد لا يركز على المنطق أو المواطن بل على الإرادة ، فالكاتب ليس عرماً سردياً وليس سلسلة حدية وإنما هو مجموعة حوث تأملية تسمح للقارئ بالاطلاع على ظاهرة اللا استمرارية في العمليات العقلية التي تشهدها العصور الحديثة . ويرى دانت - صاحب المقال - أن كتاب بدايات يلقي الحدود بين النص الإبداعي والنص النقدي إلا أنه يمر بين النص النقدي والنص أدبي - Metacritical ويرى أن كتاب بدايات

يحتج في الباب الأخير

يحاول صاحب المقال أن يصرح عند سعيد النقدي بأهتاتاته التمامة والوظيفة ، مكتاب بدايات يدعو إلى الرضا بين القيم النقدي والمفهوم عند مؤلف ، وهو يطبق هذا الرضا في دراسته لفيكو ومفهوم المقصد عند سعيد هو الإرادة الذاتية المشكلة للنص ولذلك يستند البيويين لأنهم اهتموا بالنظام النصي أكثر من اهتمامهم بالمعنى المقصدي أو الإرادي ويرى سعيد - كما يقول صاحب المقال - أن النص لا يتسب إلى شخص بل إلى نشاط وهو الكتابة . والكتابة تتع معنى ، وهذا المعنى لا يستمد قديته من قدرته على تقديم حقيقة من نقدتها ، بل - يستمد قديته من قدرته على استبدال هذه الحقيقة وتلخيص هذه الوظيفة الاستبدالية بكتابة سعيد وسيلة لفهم الأشكال المصرية بكافة أنواعها . وهكذا يكون للذهب البداية عند سعيد وظيفة فرضها إراحة الأيديولوجية السلطوية ، تلك التي يسميها بالأيديولوجية السلاية dynamic ideology . ويعرى صاحب المقال الدور الرئيسي الذي يلعبه مفكرون مثل ماركس وبينشه وعروبه في فكر سعيد إلى كونهم قد حاجسو الأيديولوجية السلاية

وهنا يحاول صاحب المقال أن يصرح أنهار الدياسي في كتاب بدايات ليقول إن كل مادة ثقافية يمكن اعتبارها «مبدأ» وهكذا يصبح لشرع البداية عند سعيد - بما في ذلك الثورة على التنايد الأدبية والأيديولوجية السلاية - دلالة لا تحي على القارئ ويستطرد صاحب المقال ليصر اهتمام سعيد بفيكو على أساس أن فيكو كان أول من أكد دور الإرادة كذلك لأن الإنسان القيدال - في رأي فيكو - فرض بنفسه معنى لحياته بما جعل الوجود الإنساني الخياعي ممكناً

ويرى صاحب المقال دانت دور الإله في فكر سعيد يعكس خلفه سعيد الشرقة وأهنة الفعل الإرادي في الفكر الإسلامي ، أما اهتمام المعري من أفكار سعيد فتتمثل في إيمانه بقدرة الخيال لأدبي من وعزة الواقع الثقافي بشكل يسمح بممارسة الاختيار

وأخيراً يرجع صاحب المقال إلى مفهوم المنهج عند سعيد بعد أن وضع مفهومي البداية والمقصد بمفهوم



إن منيع سعيد يعتبر إلى صيغة مهجبة يمكن تطبيقها على نصوص أخرى وبسر ذلك على أساس أن المنهج عند سعيد يرتبط بالمقصد مما يجعل عنصر المهجبة كامناً في قدرة كتاب بدايات على فتح دروب على طريق البدايات. إن إدوارد سعيد يبي من خلال دراسته القدة أن العجز الذي أصاب كثيراً من الأدباء المعاصرين في مسيرهم يوردي العجز التفاضل. وقد نسب هؤلاء الأدباء بإرادتهم على فهمهم الشخصي وهكذا يمكن للثقافة إرادة جاهية أن تتغلب على صبرها

القدر المكتوب/الأمل المكتوب

أما المقاد الثالث فقد كتبه جوريف ويديل Riddle وهو أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة كليفلاند في لوس أنجلوس وهو محاولة لتأرجح بين الحديثة والمفارقة في محاكاة أسلوب سعيد من حيث عدم استمراريته وموسميته واستشهاده بنصوص متعددة وهو مكتوب بشكل مفارقات متصلة من بعضها ومتصارعة في حديثها وبفان في معطياتها بين سعيد وغيره من المفكرين المعاصرين

ويرى صاحب المقال أن كتاب بدايات محاولة من جانب سعيد يريد بها أن يستخلص من طريقه تاورث على نفسه معنى جديداً للمصيح، أي أن يستخلص مسج الفرد على المناهج ويرى صاحب المقال أن سعيد متأثر بفكره إلا أنه أقل مهجية منه، فقد انتار لبعض موضوعه - فيما يتعلق بالمصيح - مصطلح «التأمل» (وذلك في عنوان الفصل الثاني «تأمل في البدايات») ولم يستخدم مصطلح فوكو «الأركيولوجيا». والتأمل فكرة تصف من صرامة

تصبح ويستغل الكاتب إلى عنوان الكتاب مرجعاً إليه أوجه نقد من حسن القائل الذي يسمى الكتاب إلى بذاته. إن يدول صاحب المقال إن عنوان الكتاب وهو بدايات المقصد والمصيح بشكل مبهج من انخفاص المقصد والمصيح تتسان إلى التصكير للمفاهيم للأصل والاستمرارية والمصيح، وهو الأمر الذي تلخصه تلك الكوكبية من النصوص الحديثة التي أوردها سعيد، فكانت بدايات - إذن - يحو بشكل تلقال ويعد كتابة مبهج

ثم يتغل صاحب المقال إلى أحد المصطلحات الهامة في الكتاب وهو مصطلح «التجاور» adjacency وهو أحد المصطلحات الفنية لسعيد، يستعمله للتعبير عن صلة القرابة بين كل النصوص الحديثة، وهو علاقة فلا استمرارية التي تتيح لكل نص بدايته وبنيته، ومن هنا تتبع قوة الديناميكية للنتيجة. ثم يحدد صاحب المقال مفهوم ابداء عند سعيد ويقول إن لها شكلين: البدأة للشدية والبدأة اللازمة. والأخيرة «فكرة عتة» والأولى موجهة نحو «مشكلة» أو «هدف». والشكل الأول هو الذي يشتمل سعيد.

وفي فقره أخرى يتحدث صاحب المقال عن الحداثة إلى المعاصرة والتاريخ ويقول إنها لها متناقضات في نظرية سعيد كما هو الحال في الكثير من النقص الأدبي والحداثة بالنسبة لسعيد هي ذلك التصغير الحاصل للاستمرارية التي تصحح بإعادة تصير التاريخ على أساس أنه مقطع غير متصل. أما تاريخ الإنسان الثوري فهو تاريخ «المادة المكتوبة» وحركة النصوص هي أيضاً قصة «القدر المكتوب» بتعبير صاحب المقال. أما القسم الثاني من عنوان المقال «الأمل المكتوب» فهو راجع إلى كونه مقتناً بعنصر التمازول في رؤية سعيد في بدايات، إذ أن نهاية الكتاب تأمل في بدأة لغة جديدة

مقابلة مع سعيد

لقد اخترنا السؤال الذي وجهته مجلة ديا كورتكس إلى سعيد عن كتابه بدايات ولخصنا الرد، وبهذا أصبح المجال متاحاً ليعبر عن نفسه ورأيه في مقصد بدايات

سؤال ديا كورتكس

في كتابك بدايات (١٩٧٥) تشير إلى أن النسخة الراديكالية للفكر التقليدي تحتاج إلى التمازج جديد بين المرء وشأنه ثم تؤكد أن العمل التميري عند ماركس يتجسم بالشايط الإنساني في نقطة انطلاق ثوري والسؤال المطروح عن مكان نقطة الانطلاق أين تقع في رأيك هذه النقطة بالنسبة للناقد للكترم في عصرنا الحالي؟

جواب سعيد

إن هذه المقصودات من بدايات وليت أثناء مناقشة موجزة عن لوكاش الذي أدرك جوهر نظرية ماركس واكتشف أن الفصل بين المرء وعمله يؤدي إلى التشرذم reification ومن هنا التحليل لمسيط رسالته عن الاغتراب والوعي العليل. ويمكننا استخدام ملاحظات لوكاش للتأكيد أننا نسير في الفهم الخاطي للثقافة إذا تصورنا أنه يحاول أن يحدد (مبتدئاً) الناقد أو النص أو النقد. وإذا تعرضنا لهذه الأمور الثلاثة على أنها أشياء متصلة عن بعضها أو عن المجتمع والتاريخ تكون قد فرضنا عليها وصفاً غير مقبول. وهذا لا يعني بالطبع أن النص يمكن أن يستبدل به آلة حساب أو أن عمل الناقد ونقاده يتساوى مع عمل عامل المصانع، ولكن إحدى نتائج القضية والتنظيم والمذهب الراديكالي في النقد العلمي المعاصر هي لتفرض إمكانية فصل القراءة والكتابة عن الظروف التي سمحت بها، أو أدت إلى إنتاجها إن استخدام التحليل يوجب الفصل ولكن من أجل أن صدق أن مقتضيات التحليل يمكن أن تكون واقعاً. إن الجرح بحر النقد «العلمي» يوسى بأن النقد يحسونه وأساليبه يمكن أن يفسل إلى دقة العلم وهذه النظرة تنسب إلى الناقد وأساليبه اعتبار ما لا يملك. وتنبه، ندعي أن النص منظومة بلاغية وناقد عالم تكون قد عطلنا حتماً هذه الرئيسي عجبنا الناقد في نظر نفسه.

ومن ناحية ثانية هناك جرح النقد العلمي بحر معالجة النص كشيء يملك من داخله إلا أن استخدام هذه الأساليب بدلاً من دراسة نشأة النص يعتبر في نظري خطأ في الإدراك والحكم، فلا شيء في النص يحدث من تلقاء نفسه. النص يصنع المؤلف والناقد والقارئ فهو مشروع جهازي إلى حد ما وهو عملية وليس شيئاً. وهذه إحدى النقاط الرئيسية في بدايات وعلى الناقد للكترم أن يربط هذه الأمور ويتعامل معها فكرياً ويبتذلها في عمله النقدي. إنني أشعر أن فكرة البدئية تطفد مقلوها وقوتها إذا قبلنا بفكرة البدئية المنصرفة عن الواقع الحداثي والظروف التي تحيط بنا. إنني أؤمن - بالطبع - أن على الناقد - كممثل - أن يحصل ويميز ويحدد ما يفعله، ولكن فلتنا الأكبر كتقاد اليوم هو عجزنا عن ربط تحيلتنا بالمتجسج والتمثيل والتجربات التي يسج النص بها.

● هوامش

1. Diacritics & No. 1 (Feb 1976).
2. Edward Said, Beginnings - Intention and Method (New York: Basic Books, 1975).
3. Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography (Cambridge: Harvard University Press, 1966).
4. Orientalism (New York: Pantheon Books, 1978).
5. The Question of Palestine (London: Routledge and Kegan Paul, 1980).



ب- الدوريات الفرنسية

□ هدى وصفى



وقد حاول كاتب المقال أن يدلل على ذلك من خلال عرضه لنص أخذ من رواية الكاتالانية هويسمانز Huysmans ، فيه عدة تفسيرات لكلمة الرمز ، منها أنه «صورة أو شكل يستخدم كعلامة على شيء آخر» ومنها تفسير ديبى يذهب إلى أن الرمز تصور محاذي لفكرة ديبى على نحو مدموس ، ويشتمد النص على ما جاء على لسان القديس أوغسطينوس حيث قال : «إن الشيء الذي يشير إلى محاذيا يصبح أكثر تعبيراً وأكثر أهمية مما لو ذكرناه بألفاظ مباشرة» . ثم يحاول النص أن يربط بين رأى القديس ورأى الشاعر (والشاعر هنا هو مالرميه Mallarme) بقوله إن هذا الرأى مطابق لرأى مالرميه

وقد يرى - من الوجهة النظرية - أن الشعر الرمزى لا يودون الخلط بين الرمز والمحاذي . وقد صرح رينيه دي ريمون Reny de Hermonville ذلك بقوله : «يجب ألا نعتقد أن الرمزية ليست سوى تحويل المحاذي القديم (الذي كان يرمز لفكرة ما بإسناد) إلى نوع آخر من المحاذي ، يحد بين الفكرة والمظهر الطمى ، أو بين الفكرة والقصة . وقد تبدو هذه التعريفات واضحة ، ولكن الواقع غير ذلك ، فلدى الرمزى أن كتابة التقصيدة الرمزية شيء وتأمل مفهوم الرمز شيء آخر . وهنا يركز الباحث على محاضرة عامة ألقاها هنري دي ريميه Henri de Regnier تحت عنوان «شعراء اليوم وشعراء الغد» (بتاريخ 6 فبراير سنة 1900) ، يستشف منها العلاقة التي ظهرت بين الرمز والمحاذي . وقد أوضح فيها رينيه الاستخدام الخاص بالمحاذي في البداية ركزت

مفهوم الرمز عند فونتانير Fontanier ، فوجدته قد أطلق تعريفه - ثم جعله فيسقط من خلال عدة معانٍ - على كل شيء تقريباً . أن هذا الأخير قد اعتبر الرمز «لفظاً بلاغياً» أو «نوعاً من الكناية» . وينطلق ذلك التعريف مع ما أسماه هورتايب وكتابة العلامة . وإذا قارنا بين هذا القول وما ذهب إليه فيني Vigny ، نجد أن هذا الأخير يعد الرمز «تشيهاً بين شيء مدموس وفكرة» .

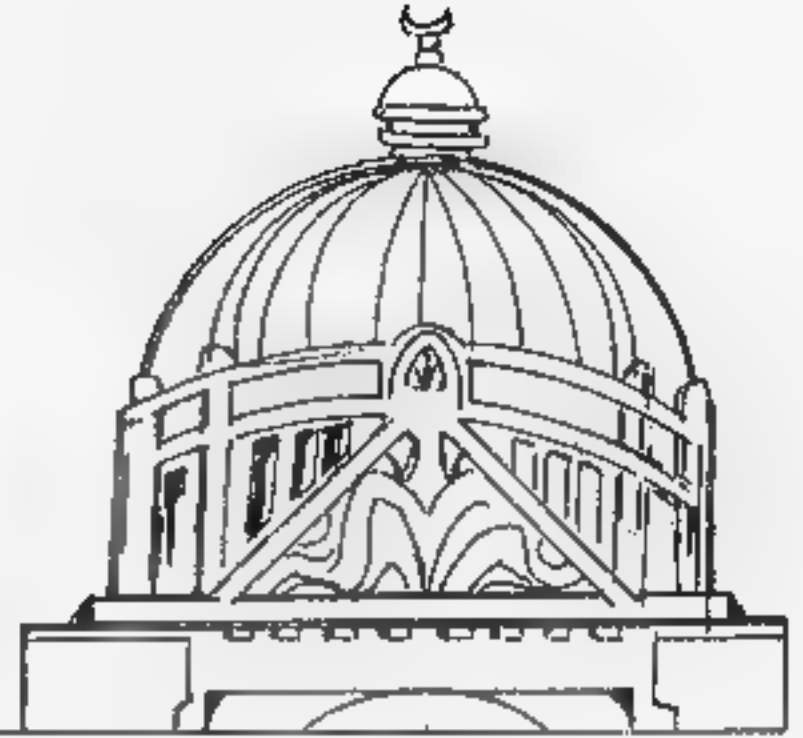
وقد بدأت محاولات التمييز بين المفهومين (الرمز والكناية) ، منذ بداية القرن التاسع عشر ، وقد كان لكريوزer (الفضل في التفكير استخدام كلمة «رمز» - ولكن ليس معنى ذلك أن للمفهوم قد انضج بدقة . ولستأ بشكر أن «علم الرموز» Symbolique يتفحص الكثير من الإصاح وقد سرشد على أجدانه من جوانه بقول فيني : «يسير الرمز عن المحاذي من حيث أنه يحسن معنى» . ولكن قد يقول هورتايب إن هذا هو تعريف المحاذي أيضاً . وعلى كل فإننا إذا افترضنا أن المحاذي تشبه مرسل ، وأن الرمز كناية مطروقة ، الأول يبرز للمعنى المفكرى والثاني محض ، فإننا نعرض بين الظاهرتين علاقة مشابهة كالتي نلمسها بين القياس المنطقي Syllogisme والقياس الإصباحى Enthymeme ونتيجة لذلك يكون محال العلاقة هو مدى وصوح فكرة موجودة ، بعض النظر عن الكميات

ولكن ماذا يحدث لو قلنا التساؤل على مستوى الرمزية ؟؟ مسجد في الواقع معاني توحد بين المفهومين أو تستند إلى التعريف البلاغى السابق ذكره

لم تكفد جوتنا بالبحث عن أوجه الشبه في المقالات المختارة من الدوريات الفرنسية ، ولذا جاءت مشوعة

١ - وقد وقع اختيارنا على مقال بعنوان «تناول الرمز» ، وهو الذي يفتح به العدد الأخير من مجلة «الأدب» . وقد بدأه الباحث جان - لوى باكس بالتساؤل الآتى : «هل نظرية الأدب بحاجة إلى مفهوم الرمز؟» وهو لم يبرر هذا التساؤل ، إذ إن مفهوم الرمز قد اختلط لمدة طويلة بمفهوم المحاذي ، وربما لا يكون قد تحرر من هذا الخلط بعد ويستعرض المقال - في محاولة لرصد التعريف -





الرسائل الجامعية

□ عرض

□ ثناء أئمنس الوجود

من القيم التي يتطلى الواقع وشجب أصددها الرسالة الأولى في هذا العرض هي رسالة دكتوراه في المسرح وموضوعها «مصر القديمة في المسرحية المصرية المعاصرة» ، تقدمها الباحثة أبو القاسم رشوان إلى كلية دار العلوم ، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور محمد فتح أحمد

تهدف الرسالة - كما يقول الباحث - إلى بيان صورة مصر القديمة بجميع أرجائها الحضارية في نظر كتاب المسرح عتداً ، ولا يدخل نطاق الرسالة الكشف عن تاريخ مصر الحضاري من خلال الأعمال الفنية . وهي لا تلزم نفسها بانتزاع التاريخي للمسرحيات موضوع البحث ، بقدر ما تفرص على تصورها داخل إطار مادتها الأولية لتسهيل الموازنة بين كاتب وآخر في تناول

وتتضمن الرسالة على ثلاثة أبواب كبيرة . يسبقها تمهيد قصير ينقسم بدوره إلى ثلاث مراحل من تاريخ مصر ، بادئاً بالفترة التي فقدت فيها مصر الاستقلال على يد المكسوس ، وعلى ذلك المرحلة التي غزا فيها الفرس مصر وما صاحب ذلك من كساد شعبي ، ومنتياً بالمرحلة الزمنية التي تناولت علاقة مصر بروما منذ أواخر العصر البطلمي حتى الفتح العربي ، ويناقش التمهد مدى تأثير كل فترة من هذه الفترات على كتاب للمسرح وما أبدوه من إنتاج

وقد أورد الباحث الباب الأول من الدراسة ، لمعالجة المادة التي بيت بها المسرحيات التي تناولت كل فترة رسمية من الفترات السابقة الإشارة إليها ،

الرسائل اعصرت نفسها فيسوازم سبق استخلصه الباحث من اسم العمل المسرحي أو من استغلال الكائنات لبعضها البعض كمنهج أو فكرة أو ما شابه ذلك ، أو حتى من القراءة المتعجبة للعمل المسرحي نفسه دون تمتع أو استشفاف لما بين السطور . وقد بلغ هذا التصور في تصور مفهوم الرمز هذا تصور لمحمد الباحثين الرمز جسداً قائماً بذاته ، يمكن أن يتضم مع العمل الأدبي إذا نجح الكاتب في استخدامه ، بيتا بظل هذا الجسد خريباً وبعيداً عن العمل في حالة إتمام الكاتب

وحين تناولت هذه الرسائل التراث القديم ، لم تسطع أن تكشف عن الزاوية التي وظف بها الكاتب هذا التراث ، سواء أكان هذا التراث عناصر الأداء الشعبي أو غيرها من العناصر التراثية ، إذ لم يحدد الرسائل طبيعة الاستخدام هل كان توظيفاً مباشراً أو قريباً من المباشرة ، أم كان توظيفاً إيحائياً ، وهل أي مساحة امتد هذا التوظيف في العمل المسرحي ، وهل اتسحر على مساحة كبيرة أم محدودة ، ثابتة أو متغيرة . لذلك لم تتجبع هذه الرسائل في رسم الخطوط العامة التي وظف للمسرح التراث فيها هل مستوية الشكل والموضوعي . ومن هنا فهي لم تكشف عن طبيعة العلاقة الجدلية بين الكاتب للبداع وتراثه ، ذلك أن العلاقة بين الكاتب وتراثه ، كما يقول أحد الكتاب ، متصلة بقدر ما هي منفصلة ، وأن الكاتب المسرحي يأخذ من التراث بقدر ما يعطيه ، فهو لا يقبله كله ، ولا يرفضه كله ، ول خلال هذا الاتصال والانفصال ، أو الالتقاء والافتراق ، تتلور مجموعة

للف مجموعة الرسائل التي يطرحها هذا العدد في أنها تعالج جميعاً موضوع المسرح المصري سواء أكان هذا المسرح شعراً أم نثراً . وتظل كذلك في أنها اعتبرت زاوية بحثها من قضايا المسرح في مصر هي قضية توظيف التراث في المسرح . ذلك أن هناك رسالتين تتخلدان من مسألة توظيف التراث في المسرح عنواناً صريحاً لها ، أما الرسالة الثالثة فقد اتخذت من أحد رواد المسرح المصري موضوعها لقراءة نقدية ، حاولت الباحثة من خلالها أن تدرس جميع القضايا التي تناولها هذا الرائد ، لكنها لم تستطع الإفلات من قضية المسرح والتراث ، فقد خصصت أربعة فصول من خمسة لمعالجة التوظيف التراثي في المسرح عند ذلك الكاتب . وتدخل هذه الرسائل أيضاً في أنها ولدت جميعاً من حيث لا ندرى ، ونسب متفاوتة ، في بعض أوجه القصور ، حين تصدت لمعالجة مثل هذا الموضوع الجعري الذي وأنها يطرح نفسه على معظم الرسائل في الآونة الأخيرة ، سواء أكانت تعالج الشعر أو القصة أو المسرح .

وتلخص نواحي القصور في أن هذه الرسائل ، وبدرجات متفاوتة أيضاً ، أخضعت في معالجة قضية الرمز ، ووقعت في لبس ساحل عليه وجود بعض المفاهيم المشابهة للرمز في الدلالة ، ولأن كان ذلك مجرد مشابهة لا تعني تضاد الدلالة أو تضاد المفاهيم مثل الرمز والعلامة ، والقصد والمذهب والتشكيل الرمزي إلخ . ونحن اعترضت مقدماً وجود رموز متغيرة ومعاصرة لكل شخصية أو حدث تعالجه للمسرحية موضوع البحث ، بل أكاد أقول إن بعض هذه

موضوعاً بدراسة نقدية مدى نجاح الكاتب أو إحقاقه في إدارة الحوار والصراع ، ومناسبة اللغة للجمهور العام الذي تعبر عنه المسرحية ، وغير ذلك من النقص

وتناول الفصل الثالث الحوار النثري ، وقد حاذقه الباحث عن طريق عدة مسرحيات أذكر منها « لاديس » ، و « الفرس » ، و « أوروريس » ، و « المهرجون الموهود » ، وقد اتبع الباحث في هذا الفصل نفس الطريقة التي عالج بها الفصل السابق من حيث مدى توفيق أو إحقاق الكاتب في تحليل لغة المسرحية لما يرمضون لما أن تحسه عن لسان الشخصيات والفهم للأحداث المقبلة وتصوير الجور العام الخ .. متخذاً من لاديس نقطة للبدء تطلق منها الدراسة باعتبارها تمثل بداية النص المسرحي عندنا في بدايته ومذاجه ولكلف حواراته ولغته ، وذلك لكي يلقى الضوء - كما يقول - على التطور الذي حققته لغة المسرح بعد ذلك . وهو يرى أن مسرحية « كليوباترا الجديدة » تمثل لغة المسرحية حين نشل في التمسك مع الشخصية التي تحدثت بها ، بينما ينظر إلى لغة مسرحية « الزاهب » للدكتور لويس عوض على أنها قد تخلصت من نفس العيب ، لكن لم ينجح لأنها حية نابضة بروح الشعر ، قادرة على حمل كثير مما في المسرحية من قضايا دبية وفلسفية واجتماعية .

وعسوبة القضايا التي تناوذا الباحث في هذا الباب ، وعدم تقديم رأى جديد فيها لم يسهم في إضافة شيء له فقله إلى مثل هذا الباب ، أو إلى الرسالة ، وإن كان هذا لا يعني أن الرسالة في عملها لم تقدم شيئاً ، فقد ساهمت مع غيرها من الرسائل في رسم الخطوط الأولى والمهمة للأبحاث التي يمكن أن تنو هذا البحث ، ولا ينل هذا أيضاً أن الباحث يملك لغة جيدة جداً وفيرة غير قديمة على التحليل والاستيعاب للأعمال التي درسها ، ولو أنه تبنى القضايا المهمة التي أثارها في الباب الأول وعامها وقام بما يشبه عملية « ترشيح » لا استعظم من أعمال مسرحية ومقارنات واسعة لأصبحت رسالته واحكام أفضل الرسائل التي طالعها في المسرح .

...

والرسالة الثانية هي رسالة ماجستير موضوعها « الرمز القوي في المسرح الشعبي المعاصر في مصر » وقد تقدم بها الباحث محمد محمود محمد إلى كلية أداب الدنيا بإشراف الدكتور رجاء حيد والدكتور أحمد السلي

والعرض من الرسالة كما جاء في مقدمتها هو إحقاق جانب من جوانب المسرح الشعبي في لجنه إلى الرمز المستمد من التراث ، ليكشف بذلك عن معطيات الرمز التراثي ، ومفلولاته الثرية التي تصبح دعامة من دعائم نجاح المسرحية وإصابة الكاتب لهذه

كل من باكتير ومهران السيد . كذلك تناول الباحث البناء الدرامي لأيريس الحكيم وإيريس باكتير ، ومجموعة أخرى من الشخصيات مثل حوريس وتوت وسطاط وشيخ البلد وأوديب المصري ، وذلك من خلال تحليل الرؤى الجديدة التي تسير عنها هذه الشخصيات ، والتعبير للمعاصرة التي تنادي لها

ونخصص الباحث الفصل الثالث لدراسة صورة الطل النثري ، عن طريق تحليله لشخصية إسماتون: ملاحه الشخصية والمصرية ، وعلاقته بالمرأة وعقيدة السلام لديه ، والمخالفات الأدبية في هذه الشخصية كما تناولها باكتير . ثم قام الباحث بتحليل شخصية « الزاهب » لويس عوض وعقد مقارنة بين هاتين الشخصيتين ، وكذلك قدم دراسة مقارنة لشخصية الزاهب بين لويس عوض وأنتون فرانس ، وانتمت الفصل تحليله لشخصية ماريا بطة مسرحية الزاهب و « الفرس » بطة أنتون فرانس .

والغالب على طيبة الدراسة في هذا الباب الثاني ، هو أسلوب المقارنة بين تناول كاتب ما لشخصية معينة وتناول كاتب آخر لنفس الشخصية . فتلوث الدراسة للمقارنة قد يجد في توضيح « الأسس الفكرية والتأثير » بين الكتاب والمفروق بين الشخصيات وتطور الشخصية أو تصويرها من نفس الشخصية « كما حدث في هذا الفصل » وما لا يكون المقارنة كما حدث في هذا الفصل - وما لا يكون الأسلوب « الأسلوب » كالمقالة فنية « عطفية » التراث في العمل المسرحي ، ذلك أن هذا الأسلوب يتناول المعطيات المتاحة تناولاً أفضى في الغالب ، ولا يتركها البعد الرئيسي الذي يسمح بمصنوع بطل التراث وكيف يتناولها الباحث ، وبالتالي لا يفيد هذا الأسلوب كثيراً في مسألة الكشف عن العلاقة الجديدة بين الكاتب والتراث وأبعاد هذه الجديدة .

نما الباب الثالث والأخير من هذه الرسالة قد أفرقه الباحث لدراسة الحوار الدرامي واللغة المسرحية ، وذلك من خلال فصلين مستقلين بشيء يتناول لغة المسرحية بوجه عام ، ومواقفها ، والفرق بينها وبين لغة المحادثة ، والقصة ولغة الشعر القتال وتناول - بعد ذلك - مشكلة العامية والفصحى في المسرح العربي . وفي نهاية ذلك العهد أعاد الباحث في تصور حلول للتصريب بين الفصحى والعامية من طريق إيجاد لغة مشتركة في العالم العربي تشبه تلك اللغة التي يتناولها سواد المثقفين في عالمهم

والفصل الأول في هذا الباب يتناول الحوار النثري في المسرح ، وهو يعالج عدة قضايا ، منها صلة الشعر بالمسرح والتاريخ ، ولادة الشعر بالذات في بعض المسرحيات ، وذلك عن طريق تحليل مسرحية « مصر كليوباترا » ، « وفيروز » ، « شوق » وقام الباحث بعد ذلك بعرض مسرحية إسماتون وقرنتي لبكتير وهي المسرحية التي صاغها باكتير من خلال الشعر الحر ،

وهي مادة متنوعة تاريخية وأسطورية ودينية - أو شعبية - وهذا الباب يحتوي على أربعة فصول ، يضم الأول منها المسرحيات التي دارت حول التاريخ السياسي لمصر القديمة مثل « لاديس » و « مصر كليوباترا » لأحمد شوقي ، ثم « كليوباترا الجديدة » لعبد العاطي جلال ، و « وفيروز » شوق ، وأخيراً « أحسن الأول » لعادل الغمبان .

واقصر الفصل الثاني على المسرحيات الدبية مثل « إسماتون » و « قرنتي » لبكتير و « الزاهب » لويس عوض

نما الفصل الثالث فهو تناول المسرح المصري حين يوظف الأسطورة ، وذلك من خلال تحليله لإيريس الحكيم و « أوروريس » باكتير ، و « الخربة والسهم » محمد مهران . وفي الفصل الرابع يناقش الباحث استغلال المسرح المصري للموروث الشعبي ، وذلك من خلال بعض المسرحيات منها « المهرجون الموهود » لبكتير ، و « الفلاح الفصح » لنفس الكاتب ، و « حكاية من وادي تلح » محمد مهران السيد . ولم يكتب الباحث في هذا الباب بمجرد سرد هذه المسرحيات ، وإنما تناول مجموعة أخرى من القضايا المرتبطة بها ، مثل الهدف من المسرحية ، وجود مؤثر هذه المسرحيات على دعاوى بعض كتاب العرب ، وعصليات التأثير بين المكاتب وبعضهم ، كذلك يتدخل الباحث ليوضح دور الكاتب المسرحي في الأعداء بالأسطورة أو رمزها ، أو تردد الكاتب بين الحادثة الأسطورية والفعل الإنساني ، أو تلايه للفعل الأسطوري ، ومدى

استغلال الموروث الأسطوري في قضايا معاصرة لكنه لا يتصدى لهذه القضايا بدراسة نظرية صلبة ، وإنما الأمر لا يتعدى الآراء الشخصية والتقييم الفردي ، الذي كان من الممكن تثمينه للحصول على دراسة واعية في هذا الموضوع

وفي الباب الثاني يتحدث الباحث عن صورة البطل المصري القديم في مسرحنا المعاصر . وقد خصصه الباحث لدراسة الشخصية الدرامية ، وهو يشتمل على ثلاثة فصول ، يتناول الأول منها صورة البطل التاريخي وذلك من خلال تناوله لقصة كليوباترا في نظر المؤرخين وتحامل كتاب العرب عليها ، ثم يناه شوق لشخصية وتناول كل من شوق وشكيب وعبد العاطي جلال لنفس الشخصية ، كذلك تناول نفس الباب مسرحية « كليوباترا الجديدة » لعبد العاطي جلال مقارنة بين تناول الدرامي بين كاتبا ويرناردش ، وكذلك قام بتحليل شخصية بيتاس في مسرحية « وفيروز » لشوق و « هملت » شكيب ، وأخيراً شخصية أحسن الأول بين نجيب محفوظ وعادل الغمبان

والفصل الثاني ناقش فيه الكاتب صورة البطل لأسطوري من خلال تناوله لشخصية أوروريس عند



شخص أسطورية ، ولكنها عصرية تعيش معنا ، وتناقش طريقتنا ونطرح همومنا ، وتفرغ أحولنا لمشاكلنا . وترمز شخصية هاني في المسرحية إلى شخصية إيريس المروفة لنا ، وكذلك شخصية هاني ترمز إلى شخصية حورس بن إيريس ، وهو بدوره يرمز إلى المثقف الثوري الناضج الذي يكشف عن نفسه . وفي المسرحية الثالثة « حكاية من وادي الملح » محمد مهران أيضا ، يتحدث الكاتب عن عصره ويشير إلى قضية العدل بين الصمت والخوف ، بين المواجهة والفعل ، وهو يوظف هنا قصة فلاح يناسيا الفصح ليبر بذلك الملاح إلى الرجل المصري الذي يحاشي ويشعر بانظم المصارع ، فيرفع صوته ويتجارب المجتمع معه ليحدث التغيير المنشود

والباحث في هذا الفصل يحج بالعمل في وضع يده على الشخصيات الدرامية ، وعلى الزاوية التي وظف الكاتب بها شخصيات التراث ، وتعرف عن مساحة هذا التوظيف على لوحة العمل المسرحي ، لكن قصود وتداخل المفاهيم الدالة على الرمز ، جعلت الباحث يتصور دائما ضرورة وجود رمز أو دلالة رمزية في الحوار أو الحدث ، وهذا لم يحدث دائما في هذه المسرحيات التي عرضها وبصمة مضطربة . وإذا كان المقصود من الرمز أنه يظهر بغير ما يعني ، فإن إمكانية وجود الرمز تنفي في حالة انكشاف الدلالات التي يظهرها الحوار أو تتم بها الأحداث انكشافا واضحا وخطوها من الغموض ومسألة تصف الرمز هذه تشرك مع هذا الباحث في الرسالة الأخيرة في هذا العرض

فقد قدمت الطالبة مدحة حواد سلامة رسالة للحصول على الماجستير إلى كلية الآداب جامعة القاهرة ، وكان موضوعها « مسرح على أحمد باكثير ، دراسة نقدية » وقامت الأستاذة الدكتورة سحر الملاوي بالإشراف عليها

وعلى الرغم من أن موضوع هذه الرسالة لا يتدرج مباشرة من حيث عنوانه تحت موضوع توظيف التراث

يلاحظ التشابه الشديد بين ما عولج في النطاق الإنساني ، إلى درجة تخصص فيها الحاجة إلى ذلك التوسع التثاقلي بين ما هو إنساني وما هو اجتماعي

أما الباب الثاني فهو يتناول التراث الشعبي ودرسه ، وقد تعرض الباحث في الفصل الأول من لقضية البطل الملحمي بين الشكل والقصص ، وذلك عن طريق تحليل مسرحيتي « الفتي مهران » للشرقاوي ، و « حمزة العرب » ل محمد إبراهيم أبو سنة ، فيرى في الأول أن شخصية الفتي مهران المستمدة من التراث الشعبي إنما ترمز إلى شخصية النفس الشريف ابن الشعب الذي يسرق من الأغنياء ليعطي الفقراء خاصة في جهود الإطعام ، لكنه سقط وجوت في سبيل هذه القضية . أما « حمزة العرب » فهي الباحث أن شخصيته ترمز إلى الإنسان الحر الذي يبحث عن السلام القائم على العدل والكرامة ، والذي يتعرض للهرجة مرة لكنه يظل مع ذلك معائلا بأن النصر سيكون حليفه في النهاية

وقد أنهت الباحث في سرد المسرحيتين ودلالاتها الرمزية التي يكاد يكون قد استمدتها مباشرة مما أشار به الكاتبان حول القوم من كتابات المسرحية ، فالأولى وهي حكاية الفتي مهران أمالغ قضايا الظلم في المجتمع من خلال شخصيات طريفة ، بينما تعالج الثانية نكسر ١٩٦٧ بكل تجديداتها النفسية والاجتماعية وهذه قضية فلاحية هي قضية ، ومن ناحية ثانية لم يوفق الباحث المقصود بالبطل الملحمي بين الشكل والقصص ، وقد اختتم هذا الفصل فجأة ، ودون مقدمات ، ودون أن يضع أيدينا على ما يقصده بالشكل والقصص والفرق الذي يراه بينها كما يتمكس في المسرحيتين

وفي الفصل الثاني من هذا الباب وعنوانه تطور استخدام القصة الشعبية والأسطورة كرمز . يختار الباحث ثلاث مسرحيات يعالج من خلالها تطور استخدام التراث في المسرح ، هي « الليل والمهزون » لصالح عبد الصبور التي يرمز فيها سعيد محمود ليلي الجديد إلى المثقف المتحرل الذي يعبر عن معاناة المثقفين وحرشهم في عصره ، ويلي التي يجسها عن مصر ، والمعطاء الذي يطالب به الكاتب متفق عصره ليس مجرد الكليات ، وقد عرض لصالح عبد الصبور - كما يقول الباحث - كل هذه الرموز من خلال إعادة مفهوم القصة الشعبية ، وهي قصة محزون ليلي التي قدم من خلالها قصيرا جديدا وعصريا لمسألة المحزون التي ترمح إلى عتة الغائم عن الحبل والطريق إلى الثورة

والمسرحية الشعرية الثانية هي « الحرية والسهم » ل محمد مهران ، وهي تتحدث على قصة إيريس وأوروريس المروفة في التراث المصري ، وقد استقى الشاعر من هذه الأسطورة وطرح من خلال اللوحات والمناظرة قصص وأبرز صراحته الذي نماه من خلال

وقد اختار الباحث مبهجا تطبيقيا يتعرض للأعمال المسرحية ويرصد دلالاتها الرمزية التي تربت بالتراث .

ويقسم الباحث رسالته إلى قسمين كبيرين يسميها فصل تمهيدى - بدأ بمدخل عرض فيه للمصطلحات التي يتناولها البحث ، ثم شرح المقصود بالرمز التراثي ، واستلها من التراث ، وأخيرا بدليات استخدام شوق وعزيز أباظة لتراث . وبداءة يقصد الباحث بالرمز التراثي . تحول التراث بتواضع ومصادره إلى معطيات جديدة ودلها فنية للعصر المعاصر ، يقدمها المثقف المصري بنية تألف من التبسيط الساذج الذي يلمس سطحه دون الغوص فيه ، وهو يتعمق بتسج المسرحية لا يتجزأ منها أو يتصل بها .

والمقصود أن مثل هذا المدخل التمهيدي يمكن أن يضع أيدينا على أهم القضايا المطروحة في هذه الرسالة ، وعلى أهمها قضية الرمز والتراث ، لكن الباحث يستغرق وقتا طويلا في الحديث عن العلاقة بين الشعر والمسرح ، ثم بدليات المسرح الشعري في مصر ورغم ذلك لا يورد ذكرًا لباكثير باعتباره دائما هاما من رواد ذلك المسرح . ويتطرق بعد ذلك إلى قضية الرمز ، لكنه يقدم دراسة مستبضة ، يستعرض فيها مفهوم الرمز من خلال الكثير من الكتاب الذي تعرضوا لهذه القضية ، وإن كنا نحصل في النهاية على دراسة « هلامية » لمفهوم الرمز انحطت بها المفاهيم المتعارفة ما بين « الرمز » و « المثل » و « القناع » و « القصد » و « العلامة » و « الدلالة الرمزية » بلا تفرقة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يخلط الباحث بين المسرحية الرمزية وبين المعالجة الرمزية للمسرحية الشعرية

وتعرض الباحث - بعد ذلك - في الباب الأول من الرسالة للشخصية التراثية كرمز ، وهذا الباب ينقسم إلى فصلين ، الأول يعالج ما أسماه الباحث بالقضايا الإنسانية ، وفيه يقوم الباحث بتحليل مسرحية « المختون والفرغني » لعل أحمد باكثير ، وفيها يرى الباحث أن الكاتب يرمز باختناون إلى إنسان ذلك العصر ، الباحث عن الحقيقة ، ويحمله بطلا ثوريا مثاليا يؤمن بالتغيير عن طريق الحب

ثم يعالج مسرحية « عاصفة الجلاج » لصالح عبد الصبور ، وقد رمر بالجلاج إلى الإنسان المثقف المتحارب ، الذي يحاول إصلاح مساوئ العصر عن طريق كلماته ، ولكنه يفتقر ، ويثقل الشبلي كذلك المثقف السبي للجهور ، وعصر الجلاج هو عصرنا أيضا . وحين يعالج القضايا الاجتماعية في الفصل الثاني من هذا الباب يتناول مسرحية « الله الله » للشرقاوي بالتحليل ، ليرمر بالحسين إلى الثوري الذي يحاشي احتما لا يملك فيه إلا أن يختار بين الانكسار أو القس إلى المجهول مما كان القس الذي يملكه

والتسج لتحليل الشخصيات في كلا البابين

في المسرح إلا أن الخطه التي اتبعتها الباحثة لمعالجة موضوعها جعلت الرسالة لا تستطیع الإقلاط من قصة موضوع الرمر للتراثی فی المسرح .

تقع الرسالة في خمسة فصول ، عالجتها الباحثة مسرحيات على أحمد باكثير من حيث مصدرها الذي استوحاها منه ، وليس على الأساس الفني ، فو للذهب الأدبي كما تقول الباحثة .

وفي الفصل التمهيدي تتناول الباحثة على باكثير الإنسان وعلى باكثير المؤلف لكن الباحثة لا تنجح في اقتناص المعلومات التي يمكن توظيفها لخدمة الرسالة في فصولها التالية ، خاصة ذلك الجزء الذي تتناول فيه باكثير الإنسان . وقد سارت الرسالة في كل فصولها في اتجاه مزدوج - أحد شعبه تأصيلي والثن الآخر نقدي فني

وفي الفصل الأول من الرسالة تتناول الباحثة المسرحيات ذات المصدر التاريخي ، وهي ترى أن كثيرا من أعمال باكثير تعكس فهمه للفن على أنه ليس هناء في ذاته ، وإنما هو وسيلة لمحاكاة البشر والتأثير فيهم ، ولذا كان يرتبط بالفضايا القومية بهذه الدوافع الحركية كالتأليف كما أن قيم الحق والغير والعدل هي المفاهيم التي تحكم عالم الرؤية الأساسية هذا العالم الذي صورته من خلال أعماله . ومن هنا يجد كان رجوعه إلى التاريخ بمثابة هروب من الواقع بطروقه عملاته حتى يعود إلى عوالمه الخيالي ورواياته الخاصة للواقع المعاصر .

وقد قامت الباحثة بعمل إحصاء لجهود مسرحيات على أحمد باكثير للتمسدة من التاريخ بينما باحثون ومترجمي من التاريخ القرون ، ثم مسرحياته للتمسدة من التاريخ الإسلامي

يلي ذلك الفصل ، فصل لاحق ، ناقشت الباحثة فيه الرؤية الفنية لمسرحيات باكثير ذات الأصل التاريخي ، تناولت فيها بسرعة كبيرة - الفكرة والشخصيات والمحاور والصراع ومدى توفيق للكاتب في كل ذلك والثن الذي يستمر في الانتباه في تناولها بالتحليل لمسرحيات باكثير شئ مضطرب - بعد ذلك - في كل الفصول ، ويتحكم بشئ في تحليل الباحثة لجميع مسرحيات باكثير ، ذلك أنها بدأ الحديث عن المسرحية باستخلاص أو تصور فكرة أساسية ، تسميها «التيمة الأساسية» ، إما من قراءتها للمسرحية ، أو من اقتناص الكاتب واستلهامه لمسرحياته بآية قرآنية أو حديث نبوي أو قول مأثور أو ماشابه ذلك ، وتحت من هذه «التيمة» محورا أساسيا تدور حوله المسرحية بكل عناصرها وهي بذلك مواجهها عما يشبه المصادرة على أية محاولة لتصوير فكرة مخالفة ، وتوظف كل شاطها لكي تثبت أن المسرحية تدور بالفعل حول هذه التيمة ، ولا يبقى عليها إمكانية لتفريق بعض عناصر المسرحية لكي تدور حول هذه

الفكرة . وهذا التصور من الباحثة ، يتلى كل جانب إجمالي وحالي للعمل المسرحي ، ويشعر أننا بإزاء عمل تعليمي يقوم على جانب التثقيف والوعظ ، وتصيب معانم العمل الأدبي بالتفريق أمام محاولات التفريق التعمي للتصنيف والخطأ الأساسي الذي أوقع الباحثة في شرك هذه القضية أنها اتخذت من تصريحات الكاتب أساسا تبنى عليه تصوراتها للأمر - وهذه قضية داور حولها نقاش أدبي واسع منذ زمن

تقول الباحثة مثلا (في صفحة ١٩ من الرسالة) : «الموضوع الأساسي في إصناون وفرتني هو أن الحق يحتاج إلى القوة لكي تملو كلمته ، وأن الدعوات العظيمة تحتاج إلى القوة لتحمي أركانها ، وتطلع عن نفسها حوامل الأسرار .. لذا يركز الكاتب عمله لإبراز التيمة الأساسية على المخالفة بين العبدية والنج في دعوة إصناون » . وتقول في مسرحية إبراهيم باشا (ص ٢٥) « وتتمثل التيمة الأساسية هنا في أن الوحدة العربية ضرورية ، ولذا فإن الفكرة العربية هي الفكرة المحورية التي يركز عليها الكاتب في عمله » .

وعنى الباحثة هكذا في استعراج التيمة الأساسية في العمل ، بل إنها تصرح على هذه التيمة الأساسية ثبات فرعية ، وذلك في كل الأعمال التي حلقها تقريبا . وبذلك تكون قد حاصرت نفسها من حيث لا تحسب - ونصبح أمام أمرين كلاهما غير ، إما أن تتناقض مع التيمة التي تبني عليها للعمل للمسرحي ، وذلك إذا ثبت من خلال التحليل عكس ما افترضت . وإما أن تصنف وتجهز العمل موضع الدراسة على الالتزام بهذه التيمة . وهي في كلتا الحالتين تركز على الفكرة والتثقيف أكثر من تركيزها على عناصر العمل للمسرحي الفنية ، وخاصة حين توظف التراث لخدمة قضايا معاصرة

وفي الجزء الثاني من هذا الفصل لمعالج الباحثة فيه البناء القوملي للأعمال التاريخية في مسرح باكثير ، وتدور رؤيتها الفنية والتثقيف للأعمال أيضا من خلال فكرة التيمة التي حاصرت نفسها فيها ، فتحكم بالساح لمر الإحاطة على العمل الدراسي من خلالها وقد قامت في هذا الفصل بتحويل مسرحيات «إصناون وفرتني» و «إبراهيم باشا» و «سراخاكم بأمر الله» و «أبو دلامة» و «دار ابن لقمان» الخ من مسرحيات باكثير التاريخية . والباحثة على الرغم من ذلك ، عكس إمكانيات تحليل العمل الفني هذا بالإضافة إلى لغة سليمة تطرح من خلالها قضاياها التي قام البحث حولها كما أنها تشار بالوضوح والسلاسة

لما فصلها الثاني فهو يدور حول مسرح على أحمد باكثير الأسطوري ، وفيه تناول توظيف «باكثير» للأسطورة في مسرحه ، ذلك أن «باكثير» كما - تقول - حاول أن يلتصق من خلالها تصويرا عن قضايا مجتمعه وموقفه من هذه القضايا . وقد شغلته قضية



ضمنها أعماله المختلة . وهي ترى أن مسرحيات باكثير السياسية كانت بمثابة عالج من الأعطاء التي تهدد الأمة العربية بهذا التحذير لنور العمل الإيجابي لهذه هذا الخطر

وقد قدمت الباحثة حوالى ست مسرحيات سياسية ، بالإضافة إلى مجموعة من المسرحيات السياسية القصيرة ، لعل أهمها «ثيلوك الحليد» ، «شعب الله المختار» ، «التوراة الضالعة» ، «الزعيم الأوحى» إلخ

والباحثة في هذا الفصل - أيضا - تناولت هذه المسرحيات من خلال التهمة - أو ما أسمته «بالفكرة الأساسية» . وقد اختصت بحثها بالمسرح الاجتماعي عند باكثير وهي ترى أن هذه المسرحيات الاجتماعية قد تربطت منذ البدايات بالتوقف لإصلاح كما صوره الكاتب ، ثم تربطت بقضايا أخرى مثل قضية خروج المرأة للحياة العامة ، وقضايا استلاب الإنسان في المجتمع ، وهو في كل هذا - كما ترى الباحثة - كان يكتب بوجوه النقد وغمرة أسباب الظلم دون الإيحاء بحل أو تقديم رؤية تتجاوز هذه الغمير

وتتائج هذا البحث كما خصتها الباحثة تعتبر ترددها لأفكارها السابقة ، ذلك أنها رأت أن مسرح باكثير دعائي يلزم دائما برسالة يحاول الدخول إليها ، وبالتالي فإنه يعمل قسمة الفكرة على الشكل . وهذه النتيجة استخلصتها من حصارها لنفسها بفكرة التهمة منذ البداية ، وهي فكرة نشأت ، كما سبق أن رأينا ، من الفسك عصرية تصرعات الكتاب حول أهمهم ، ومن القراءة المتعجبة للأعمال ثم من تصورهما الذي استخلصته من مفهوم باكثير عن الفن ودوره في المجتمع . وقد أثرت هذه الفكرة - بدورها - على حكمها على الشخصيات التي رأت أنه «لقد لمع ظاهرها فقط دون جوهرها لأنه كان معنا بالدخول إلى فكرة معينة ... ففحصته مجرد أبراق عبر عن فكرته والافتقار بها» .

...

وأما ما كان الأمر فإن هذه الرسائل الثلاث رغم وجود خلاف منهجي أحيانا بين ما أراء وما يراه أصحابها ، إلا أنه لا يمكن إنكار ما لها من قيمة علمية . فقد فتحت الطريق بلا شك أمام كثير من الدارسين الذين يسعون في نفس هذا الطريق . وهي بالإضافة إلى ذلك كما أوضحتم في مواضع سابقة - لا تخلو من لمحات غنية جديدة وقدرة متنوعة لعناصر العمل المسرحي ولابد لكل عمل من سموات مبهجة لا تلبث أن تتلاشى في أعمال تالية

المعقدة والحرة بصفة خاصة . وقد كان يدعى إلى طرح تصوراته الخاص من الموقف الإسلامي الذي رأى فيه الحل الأمثل لكل مشاكل الحياة وقضاياها

وفي هذا الفصل - أيضا - تناولت الباحثة قضية تخلص باكثير لمسرحياته من الجو الأسطوري ، ومدى نجاحه وإخفاه في ذلك ، ثم تأخذ في تحليل عناصر الفصل الدرامي بعد ذلك . ويشمل هذا الفصل تحليلا لمسرحيات «الفرعون الموعود» ، و «مأساة أوديب» و «أندلس» و «اللوست الحليد» ، وذلك من خلال فكرتنا الأساسية التي تبتنا منذ البداية . فهي نقول مثلا «بمقتضى التشكيل الرمزي في هذه المسرحية في الفصل الألفى الذي يجب أن يعمل عمل الظلم والمجور» . كذلك ترى أن التشكيل الرمزي في أوديب هو قضية حرية الملكية : «وقد جعلها محور الصراع الذي تدور عليه المسرحية ... وفي قصوري أنه أراد أن يوجه سهامه إلى نظام الإقطاع وأراد أن يبرز الموقف الإسلامي من حرية الملكية والعقد في تدرج القرويات في مواجهة الحركة الفارسية»

والفصل الثالث تناول المصادر الشعبية ، ورغم التداخل بين المصادر الأسطورية والمصادر الشعبية إلا أن درجة من الألفة نفسها أدركت هذا التداخل إلا أن الباحثة تعامل هذا التضمين بين المصدرين . «وقد يبدو الفصل فيها شيئا لا يخلو من بعض النقص» ، فالأدب الشعبي قد احتفظ بكثير من الخصائص الأسطورية التي حورت في فنون الأدب الرسمي كاللمحة والتراجيديا .

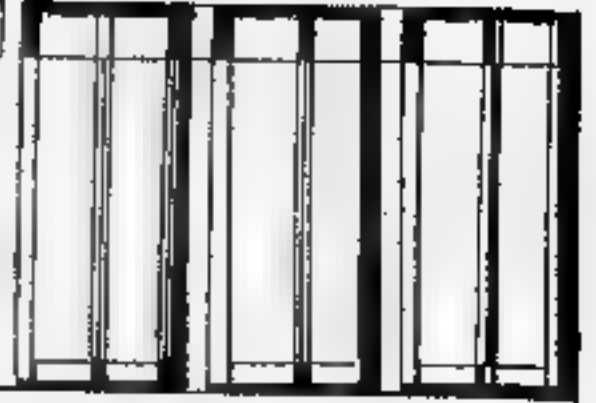
وفي هذا الفصل تعرض الباحثة بالتفصيل لمسرحيي «مسرحيات» و «مسرح زائد» ، وذلك من خلال دراستها لمسار ثلاث : الإطار الفلكلوري الذي أنشأته الكتاب والمغزى القومي والسياسي الذي غسبه باكثير بالمأثور الشعبي تفسيراً حديثاً ، ثم الرؤية النقدية لبناء الدرامي في المسرحيتين

وفي الفصل الرابع تناولت الباحثة المصادر الدينية وذلك من خلال عمل واحد هو «إله إسرائيل» ، الذي لسنى باكثير مادته من الكتب السماوية المختلة إلا أنه استطاع طويع الأحداث والشخصيات بما جعلها تتماثل بآراء - كما ترى الباحثة - في تطور - باكثير للمسرحي

وفي الفصل الخامس والأخير تناولت الباحثة من المصادر المعاصرة في مسرح باكثير ، وتقتصد بما للمسرح السياسي عنده . وهي تعرق بين المسرح السياسي ، ومسرح الإسقاطات السياسية ، وقد ريت الباحثة أن باكثير يتسم إلى مسرح الإسقاطات السياسية . ذلك أنه لم يبن صراحة موقفا سياسيا واضحا من قضايا الحكم والحرة والمعاداة ، لكنه



ببليوجرافيا الكتب



الكتب التي صدرت في مصر:

من يناير إلى مارس ١٩٨١

١- الدراسات الأدبية

- الجامعات النقد الأدبي العربي د. محمد السعدى
مهرود القاهرة، دار الطائفة الحميدية.
- الأدب العربي بين البدايات والحاضر د. إبراهيم
عوضي القاهرة، مطبعة المعاداة
- الأدب الصوفي والإسلامي د. عبد الباقى أحمد
على جوده القاهرة، دار الرسالة للطباعة
- الأدب في التراث الصوفي د. محمد عبد النعم
خامسي القاهرة، مكتبة غريب.
- الأدب والحضرة بهاء أحمد فؤاد القاهرة،
دار المعارف
- أصول البلاغة كمال الدين ميثم البحراي
القاهرة، دار الشروق للطباعة
- أصواء على الأدب الحديث د. أحمد محمد
محمود ط ١ القاهرة، دار المعارف
- آفاق المسرح العالي د. إبراهيم حمادة
القاهرة، المركز العربي للبحث والنشر
- الذين أدركنهم حرفة الأدب د. طاهر أبو فاشا
القاهرة، دار الشروق.
- لأنوان ايديجية د. حمزة السعداوي رحلول
القاهرة، دار الطبعة الحميدية
- الياحة د. علم الماني د. أحمد النادى شعله
القاهرة، دار الطبعة الحميدية
- بين الأدب والعلم د. صلاح عبد القاهرة،
مطبعة المعرفه
- التاريخ الأدبي للعصرين الماني والحديث على
محمد حسن القاهرة، دار المعارف
- تاريخ الدعوة الى العامية د. تقوية زكريا
سميد القاهرة، دار المعارف (طبعة جديدة)
- التراكيب السحرية من الواجهة البلاغية د.

- الفتاح لاشي القاهرة، دار المربع للنشر
- تعريف بالرواية الاوربية د. سيد حامد النجاش
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- خواطر ثروت أباظة ثروة أباظة القاهرة، دار
هبة مصر للنشر والنشر
- دراسة في حاسة أوى تمام د. على النجدي ناصف
القاهرة، دار هبة مصر للطبع والنشر
- دليل التتبع الأدبي لثروت أباظة د. ط ١
القاهرة، مكتبة غريب
- دليل التتبع الأدبي لثروت أباظة د. ط ١
القاهرة، مكتبة غريب
- شاعر البادية د. محمد عبد الرحمن عبد الله
القاهرة، للزلف
- شعر ثوبى الماني والمسرحي د. طه وادى
القاهرة، دار المعارف
- شعر ناجي، للزلف والأداة د. طه وادى
القاهرة، دار المعارف (طبعة جديدة)
- شعرا القديم، رؤية عصرية أحمد سويلم
القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة
- مرآة في القصة القصيرة د. محمد قطب
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الكلمة والبناء الدراسي، رؤية نقدية تحليلية
مقارنة د. سعد أبو الرضا القاهرة، دار الفكر
العربي
- لب الياحة د. سويلم حرفة وصوان القاهرة،
دار الرسالة للطباعة
- لب الياح د. محمد حسن شرشر القاهرة، دار
الطائفة الحميدية
- مع شعر الدعوة الإسلامية د. طه عبد الفتاح
مقلد القاهرة، مؤسسة دار التعاون للنشر
والنشر
- الممارسة في الأدب العربي إبراهيم حوصير
القاهرة، مطبعة المعاداة

٢- الشعر

- ملامح النقد الأدبي بين القديم والحديث د.
عبد الرحمن عبد الحميد على القاهرة، مطبعة
الجامعات للطبع والنشر
- من الأدب القديم د. عبد الحليم حصى القاهرة،
مطبعة السنة الحميدية
- في النقص الأدبي الحديث، نظرات
ونقدات د. محمد سعد عشوان القاهرة،
مطبعة الجامعات للطبع والنشر (طبعة جديدة)
- موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس القاهرة،
مكتبة الاعلو المصرية (طبعة جديدة)
- النثر الفني المصري في العصر الحديث د.
الباقى أحمد على جوده القاهرة، دار الرسالة
للطباعة
- نظرات تحليلية في علم البديع د. فرح كمال أحمد
سليم طابعا، مطبعة الرضا
- التماذج الشعرية في أدب ثروت أباظة د. عبد
العزيز شرف القاهرة، مركز الدراسات
الصحفية بمؤسسة دار التعاون
- أحرار الأرملة الأولى د. شعر ناصر عبد الله
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- أحلى أوقات العصر شعر كمال نشأت
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- أطراف الشفق شعر عاطف السيد القاهرة
- أمير عبد الحصاد شعر محمد كمال الدين
امام القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة
- أوراى عاشقة أحمد عبد الرحمن الشرفاوى
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- باشق الأمل شعر محمد عبد الباقى محمد
عاشق منصور
- حميرة أشعار العرب في المعاليه والإسلام أبو
ريد محمد بين أبي الخطاب القرشي القاهرة
دار هبة مصر للطبع والنشر (طبعة جديدة)

- شاعرة الطاهر . علي احارم . القاهرة ، دار المعارف .
- الخروج الى البحر ، شعر . أحمد سويلم . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ديوان لبحران الشمس . فوري الشافعي . القاهرة ، دار الفكر
- ديوان شوقي . موليقي وتوبير وشرح أحمد محمد امين . القاهرة ، دار هيئة مصر للطبع والنشر
- قراءة في عين حبيبي . د . شعبان صلاح . القاهرة
- كلام في معنى ، شعر بالعامة المصرية . ابراهيم جبران . القاهرة ، مطبعة الحصار
- مأساة الوحدة الثالث ، أحمد حنتر مصطفى . القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب .
- مرثاة بصوت الذهبي . حسن حمدي هي الدين . القاهرة ، معهد ايرين .
- النجم . . وأشواق الغربة . سالم حلي . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- نباتات في المجر . أحمد صبيح محمد . القاهرة ، دار الفنون الحديثة
- نفسي أميش ، أزجال مصرية . عبد الحلال المصري . القاهرة ، معهد رؤوف للطباعة والنشر .
- نقوش على دراع النهر . محمد فهمي بندق . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٣- القصيدة

- أرضي من أكون رجلا . زبيب وشفي . القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة
- أعترف إليك أحمد عزاد تيمور . القاهرة ، دار المعارف
- أوراق أدبية . عزاد حجازي . المنصورة ، مطبعة طرمان .
- الحب أبدا لا يموت احسان كمال . القاهرة ، مؤسسة دار الهلال
- حق لا يطير الدخان . إحسان عبد القدوس . القاهرة ، مكتبة مصر .
- حكايات إنسانية وقصص قصيرة . سمير كرم فريد . القاهرة ، مطبعة قاصد خير
- حنان عبد طويلا . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الرتبة الزرقاء . عبد الوهاب عبد الحميد عمر

- القاهرة ، دار هيئة مصر للطباعة والنشر
- روائع جبران خليل جبران . مرجعة ثروت صكتش . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعة جديدة) .
- الزعيم ، قصص قصيرة ، أبو البطل أبو النجا . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الزهور الحية وقصص أخرى . علي محمد وهي . القاهرة ، دار مصر للطباعة
- الشاعر الطموح . علي الجارم . القاهرة ، دار المعارف (طبعة جديدة)
- صانع وصافته . كمال حسن . ط ١ . القاهرة ، مطبعة الحلبي .
- الصعيدي الثالث ، قصص قصيرة . عزاد حجازي . المنصورة ، مطبعة طرمان
- الصلح خير . جميل يوسف . القاهرة ، مكتبة الاعلو المصرية
- حشرة أيام نكس / وشيعة مهران . القاهرة المؤلف
- حشرة زوجه . علام مصطفى . القاهرة ، مكتبة غرب
- هناك على الطريق . هيئة الطوسي . القاهرة ، مؤسسة روز اليوسف
- فاة على حسان نعيم . مجموعة قصصية نعيم مطب . القاهرة ، مطبعة الجيلاوي .
- القرية المقطوعة . جلال الدين الهامصي . القاهرة ، دار الشروق .
- كل هذا لأنها حواء ، قصص قصيرة . عجيبة العسال . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- لعبة يادوكها الشيطان . حنتر عبير . الزقازيق ، دار النجاح للطباعة والتجليد
- لنز على المنعاج . مصطفى أحمد مصطفى . القاهرة ، دار المعارف .
- لقاء عند القروب ، قصة وطنية عاطفية . آمي محمد ربي . ط ٢ . القاهرة ، مكتبة مصر
- مزاولة الحرب ، قصة حب من يونيو ١٩٦٧ . عصام دراز ط ٢ ، القاهرة ، مطابع مؤسسة دار الصادق للطبع والنشر .
- سافرة مع الحراج . جيلان حمزة . القاهرة ، مؤسسة أخبار اليوم
- مظاهرة عروق السد . يعقوب الشاروق . القاهرة
- من وراء الستود . أحمد هاشم العلوي .

القاهرة ، دار نشر الثقافة

- من يكون الرجل ، أقاصيص أليمة وصفت القاهرة ، طبعته المصرية العامة للكتاب

٤- المسرح

- شعب مصر . . صفحات درامية من تاريخ الحبيلى . بهال عاشور . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الشمس والشمس . مسرحية ذات أربعة مصون عباد الدين خليل . القاهرة ، دار الاعتصام
- الكلمة الآن للدفاع . لينى الرملى . القاهرة ، دار الموقف الحرى .
- المطر . ثلاث مسرحيات شعرية بالعامة سمير الجبل . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ملك الشحاتي . أوبريت . نجيب سرور . القاهرة ، دار الثقافة الجديدة
- الوديع العاشق ، مسرحية شعرية فاروق جويادة . القاهرة ، مكتبة هريب

٥- كتب وردت الى المحلة

- أول الرواد . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصرى للكتاب .
- البيوت في الأندروبولوجيا وموقف سائرهم . عبد الوهاب جعفر . دار المعارف . الإسكندرية
- البيوت بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو . عبد الوهاب جعفر . دار المعارف . الإسكندرية
- حدثت أبو هريرة قال . . محمود المسعدى . تونس ، دار الحبوب للنشر
- عباقرة الاسلام . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة
- قصص أخرى . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصرى للكتاب
- القوي الحفية ، نظرات تاريخ السحر . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مطبعة الامانة
- قصص واساطير قروية . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصرى للكتاب
- المرتد . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة
- موسم الهجرة الى الشمال . العيب صديق تونس ، دار الحبوب للنشر
- السر والسر . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة

مؤتمر الفولكلور والتنمية الاجتماعية

نبيلة إبراهيم

أن يكون اسماً أصح من الشعوب نفسها أو بعبارة أخرى، يسمى أن نرى على أساس حدوث من القيم الحضارية، ويثبت الحضارة والقيم التي وثقها في الماضي وحده، بل هي ماضٍ تراثي واسع في الحاضر، وليس للمستقبل سبيل للهروب منها فكيف كل أمة، أو كل شعب، يمثل في ماضٍ وحاضر ومستقبل. والماضي وحده دون الزمن لا يخبرني هو القابل للتذكر، وكلما كان الماضي أكثر بعداً في التاريخ، كان أكثر إمكانية للتأمل القوي، ومن هنا يبدو أهمية الماضي بالنسبة للحاضر، فالحاضر مشدود إليه، وهو قائم على بعد، وبذلك حذب الحاضر والماضي هناك المستقبل، والمستقبل هو المشرق والمأمون فيه. إنه ينطلق من الحاضر وما هو كائن إلى ما يمكن أن يكون، ويتغير آخر إن الحاضر قلن والمستقبل أمل. فإذا كان الحاضر يطفئ على بعد من الماض لتأمله، فإن هذا يعني أن حاضر يمثل نقطة بين التأمل والأمل، أو هو الذي يتأمل الماضي ويأمل في المستقبل والتأمل يعني الإقادة من الماضي، كما أن الأمل يعني القدرة على صنع المستقبل. وكل هذا معناه أن للماضي المروث لا يبقى للقدم البالي، بل الماضي المتجدد.

فالحضارة أدنى، وبعد التراث الشعبي مظهر من مظاهرها الملموسة - ظاهرة اجتماعية وهي في واقعها الدينامية في حياة المجتمع تمثل ذكرى ومن هنا تتمثل الخطأ في المقولة التي مستعملها دائماً وهي بناء حضارة جديدة، إذ ينبغي أن يكون المقولة هي وضع برنامج عمل للمستقبل، سبي على أساس الملامح الحضارية التي محدوت وأصبحت في صدد جراحة، وإنما ما يضاف إلى تكوين حضارة، يكون عادلاً للإنسان، فيه مخرج كذلك فما بعد موضوعها للذكرى.

ولكن إذا كانت النعمة سبي أن هو من داخل

جميع أنحاء العالم قد أدركت في السنوات الأخيرة أن خلاصتها من مشكلاتها الاقتصادية والاجتماعية والسلمية المتراكمة لا يمكن إلا من طريق التنمية السريعة العاجلة، وتجهزت كلمة التنمية من الكلمات المداخلة التي سمعها في كل يوم أمة من مرة، ونشرها أكثر من مرة.

ولا يختلف اثنان حول مفهوم كلمة التنمية كما نسمي اليوم، كما لا يختلف اثنان حول مفهوم الدول النامية، فالدول النامية هي الدول التي تخطت من ركب التطور السريع الذي وصلت إليه الدول المتطورة من التولعي الاقتصادية والإنتاجية والتكنولوجية وبناء عليه فإن التنمية تعني النهوض بالبلاد النامية اقتصادياً وإنتاجياً وتكنولوجياً. وهذا نصل إلى أن مفهوم التنمية، على هذا النحو، يربط الدول النامية بمحلة الدول التي تقف خارج إطار هذا المفهوم، مكونة مجموعة من الدول النامية، أو على الأقل المكتملة بنائها التي تعطى ولا تأخذ. على المستوى الاقتصادي والفكري، وهذا أصبح مفهوم التنمية مفهومًا سياسياً في المقام الأول^١.

فما سارت البلاد النامية في طريقها إلى التنمية وعطفت شروطاً في سبيل ذلك، إذ سارت إلى التناقص من التنمية الاقتصادية التي تعجز في النهاية مردها من الدخل للأفراد، وتجاوز الإجماعي الذي لا يمكن أن يمد إلا من واقع دينامية التنمية نفسه، ومن هذا وجه لتغير أمرها، ويرجع حساباتها. وبذلك ساحت في صيرورة أحداث التناقص للمجتمع بأسره. ومن هنا كان الدخل لائحة المشكلات التنموية وفي هذا المجال أدلى الفولكلور برؤى مثيرة ومسايرة عما إذا كان للتراث الشعبي دور أساسي في وسط عطفه التجمي الاقتصادي، تحت تراث النقاء داخل المجتمع كله على نحو مصسط ومباز، قائمة الحقيقة سر

كان هذا هو موضوع المؤتمر الذي عقدته معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم في أيار ١٩٨١

والموضوع جديد قياساً على الموضوعات التي تناولتها مؤتمرات الفولكلور بالبحث من قبل على المستوى الدولي، إذ أن موضوع الأدب الشعبي كانت تعرض نفسها بشكل أو بآخر في هذه المؤتمرات فإذا ما تعدت الأبحاث المصنوعة إلى المجال الاجتماعي، فإنها تبحث في دور التراث في عملية نقل التراث، أو بحث في التعبير التي يمكن أن تعبر عن موضوع نتيجة للمعبريات الاجتماعية، ولكنها نعت حد حد وحده هذه المنعبريات في الموضوع.

ولا بد أن نقتل من قيمة هذه الأبحاث، فظن كانت تحديتها النعمة، فإداه على تعبير كل الموضوعات التي يمكن أن تشمل في دراسة هذه الموضوع من ناحية قيمتها على المستوى الفردي والمستوى الاجتماعي، وكشفها عن الملامح الحمى، وتوضيح دلالتها ودلالة رموزها من الناحيتين النفسية والاجتماعية. ثم تعدت هذا كله إلى البحث من بنائها الفني الذي يمكن أن يكشف عن بناء الفكر البشري، هذا إلى جانب تأكيدها للعلاقة الوثيقة بين حضارة الشعب ومادة تراثه.

وكان لابد بعد أن استندت هذه الأبحاث أفراسها، أن يطور البحث خطوة جديدة، مسارا في هذا اتجاهات البحث اليوم في الآداب الأخرى التي تسمى جديدة، على مستوى النظري والتطبيقي، إلى أن تكشف عن مشكلات الحياة ومناقضاتها التي يمكن مظهرها في التراث الفردي.

وبسبب قربها أن يبقى المتكبر في هذا الموضوع لدى مجموعة من الدول النامية، وألا نعكر فيه الدول العبة أو المكتبة نبروتها، ذلك أن الدول النامية في

حصارة المجتمع ، فإعلاقة الفولكلور أو التراث الشعبي بالتمسك

وقد أحاط المؤتمر بهذا التساؤل بأن الحصارة بوصفها ذكرى لتجارب الحياة ، لابد أن ترجم في البداية إلى مضمون ومعارف تكشف عن سلوك الحياة وفكرها . ولا تترجم الحصارة إلى مضمون ومعارف ولا بعد أن تعيش في صميم الحياة بوصفها معارف جمعية وفكرًا جمعيًا . وبناء على هذا فإن التراث الشعبي يمثل مكونًا أساسيًا من النظام الحضاري . أو نعمل به يمثل إشارات لغوية وغير لغوية لهذا النظام ثم يحدث أن تتركز المعارف والنصوص . ولكن بعد توريثها وتعديلها في كل فترة من خلال دينامية البناء الدخيل للنظام الحضاري ، بحيث يتلاقى القديم والحديث . فلا يحمي القديم كلية . بل بعد تعديله . ثم يتحرك القدم مع الحداثة وفقًا لمعايير لقيمة تربط بالحصارة القائمة

ومعنى هذا أن أشكال التعبير الشعبي التي تعد بكرة فيه ودراسة لبناء الحضاري . تسير في اتجاهات متضادة اتجاه يصل على التنبؤ . واتجاه يقاوم التنبؤ لما يسبق من المعارف والنصوص بفتح الطريق لمعارف ومضمون أخرى لا تنفصل عن الأولى كلية ، بل ترتبط بها ارتباطًا إيجابيًا بالأب . وهذا في كل حالة يمثلان أنظمة إشارية لواقع ما . ومعنى هذا أن النمو الذي يرسى للمجتمع لا يمكن أن يؤرق قناره إذا كان مستويًا وعريًا عن الشعب ، كما أنه لا يؤرق قناره إذا فرض فرضًا على الشعب . وإعنا يعني أن يكون التعبير كلاً لأن يتحرك مع دينامية الحياة القائمة . وهنا تمثل وظيفة التراث الشعبي في كونه وسيلة لفهم الناس وفهم حياتهم . وأكثر من هذا يعد وسيلة لفهم مشاكلهم . ومن ثم فإن علاج المشاكل يكون مبعثاً من الناس وموجهاً إليهم^(١)

وهنا يصل إلى جوهر موضوع المؤتمر . وهو دور الفولكلور في التنمية الاجتماعية . وفي هذا المجال ناقش المؤتمر أبحاثاً على جانب كبير من الأهمية . ويمكننا أن نضم هذه الأبحاث في حيث تناوينا للجوانب المختلفة للموضوع إلى ثلاث مجموعات . المجموعة الأولى وتشمل الأبحاث التي تناولت الموضوع من جوانب نظرية ، فهي تبحث في الفولكلور بأشكاله المختلفة . بوصفه معبراً عن بناء الحياة الشعبية والفكر الشعبي . مزودة أبحاثاً يهدف من التعبير الشعبي كما تبحث من ناحية أخرى عن أثر الفولكلور في تربية الأجيال التي تحول عليها استمرارية الحياة في إطار مجتمع عامل متساو

فالفولكلور بهذا المعنى ليس مجرد حكايات وأمثال أو غير ذلك من أشكال التعبير ، بل إنه معنى الحياة الشعبية المنظمة وفقاً لمفاهيم وقيم حصارية متداورة . ومن أهم ما يحرص عليه الحياة الشعبية تربية الناس على القيم النبيلة^(٢)

١- تنمية شخصية الإبر من الناحية الأخلاقية وإعدادهم هيراثاً لكي سمو مهاراته

٢- تعويده على احترام من هو أكبر منه

٣- تربيته على إتقان مهاره معينة . وإعدادهم سلوكاً للقيام بالعمل المخلص الخاد

٤- تمهيد شعوره بالانتماء إلى الآخرين ومشاكنه في أعاء الأسره وشئون المجتمع

٥- رسة حبه عن طريق تعهده لثراث الحياة وقسمها

ومن الطبيعي أن تكون أشكال التعبير الشعبي بمثابة أدوات توصيل جيدة لكل هذه القيم ، أي أنها تساعد بدورها على نمو شخصية الفرد وفقاً للمعايير التي اصططلعت عليها الحياة . وإذا كانت عملية الإعلاء تتم أساساً من خلال الفرد الذي ترقى على حسر الجماعي واسع ، فإن هذا يعني أن التنمية بمعناها الواسع لا تتمثل في مجموعة من مظاهر التنمية المتداخلة التي لا تتجاوز السطح إلى الأعماق . بل تنبع القوم من داخل البناء الاجتماعي . ومن ثم فقد تساهلت بعض الأبحاث النظرية الأخرى بها إذا كانت التنمية ، وفقاً لهذا المفهوم الصحيح ، بأحد بها لطاع معين من المجتمع . أي بفتح المجتمع بأسره . فإذا كان يقصد نمو المجتمع بأسره . وهذا ما ينبغي أن يكون . فإن الفكر التنموي الإيجابي لا يمكن أن يصل إلى الشعب بأسره . من خلال أشكال تعبيره

وهنا يصل إلى المجموعة الثانية من الأبحاث . التي قدمت للمؤتمر . وهي تلك الأبحاث اليدانية التي تبنت عملياً أن التنمية هي لا تراعى السبة الشعبية في تكوينها الحضاري قد تأتي بعكس ما هو مطلوب . بل إنها قد تؤدي إلى انبهار القيم الحضارية الأصيلة

ومن بين الأبحاث القيمة التي قدمت للمؤتمر في هذا المجال . بحث مبدئي في منطقة الولاية السودانية^(٣) وقد كانت الحياة في هذه المنطقة تعيش وفق نظام جماعي متكامل . بحيث كانت عائلات الزاوية من خلال نظام جماعي مصطلح عليه وعمود من المجتمع . وكان كل فرد . صغيراً كان أم كبيراً . يقوم بدوره في هذه العائلات . كما كان التعبير الشعبي يقوم بدوره في كل مرحلة ينح ويلي ويؤكد الوحدة الحياضية . وقد حدث بعد هذا أن رؤى إدخال التكنولوجيا الحديثة على هذا المجتمع الزراعي . وليس هذا من بعد من إدخال الآلة في المجتمع الريفي بصفة الحلال . ولكن الذي حدث أن الآلة دخلت فجأة على هذا المجتمع لتعطل نظاماً قديماً مشعراً ومتوازياً . وتسبب به نظاماً آخر حدثاً كل الحداثة . يتطلب تغييراً جوهرياً في بناء المجتمع . فلما عملت الآلة تروحي نشاط الفرد تدخلاً . ولا بدأت الآلة تتوقف لأسباب فنية أو اقتصادية . توقف الإنسان والآلة معاً . ثم بدأ المجتمع يتحسك بعد أن كان يعمل

في وحدة واحدة . وكانت النتيجة أن هجر السكان الأرض وفزحوا إلى المدينة

وكما لم يراع التخطيط السليم نشاط عملية الإعلاء بكيان المجتمع الشعبي في البلاد النامية ، لم يراع كذلك التخطيط السليم في ربط التعليم والبرامج الإعلامية بثروات الية الشعبية وقسمها .^(٤) فبرامج التعليم لم تفرق بين ما يوصيه لتفريه وما يوصيه للتعبية . ومن الطبيعي أن يشعر به الترفيع بصفاء تام بين تراثهم وما يتلقونه في المدارس . فلما بدأت الإداعة الملية تغزو المجتمع الريفي نتيجة إدخال الكهرباء فيه ، توقفت القدرة لإبداعية عند الفرد . أو لتغلل إياها في سبيلها إلى الترفيع . إذ أن البرامج الإعلامية أصبحت تسهل هذه وفكره في الاستراق . في كل ما هو غريب عنه وعن مجتمعه . ثم جعلت بعبء مع هذه بدلاً من أن يسكن مع الحياة . وبعبء وحده بدلاً من أن يميل فكره في حديث الحياة . وعندما يتدخل في بناء الحياة الشعبية بين الأبناء إلى الهجرة منه إلى المدينة حتى إن كان لديهم عمل يربطهم بالأرض

ول هذه الحالة يصبح هؤلاء حالة على مجتمع المدينة . وتصبح النتيجة أنه لم يستطع منهم مجتمع القرية كما لم يستطع منهم مجتمع المدينة

وهكذا ترتب الأمور بعضها على بعض بحيث تصبح في غير صالح المجتمع الريفي والمدني . ومن ثم في غير صالح التنمية الحقيقية المطلوبة

وكما طأحت أبحاث المؤتمر عنصراً الملية وموقوفات تنسب فيه . درست كذلك مشكلة الشباب في المدينة . الذي أوشك أن يحدث له انقضاء تام عن برامجه ومن المعروف أن المجتمع المتكامل لابد أن يكون كل فرد فيه . أيها واحد متساوياً إلى . من حضاري واحد . منها حددت أشكاله ومصادره . ولكن الذي حدث أن الثقافة التي يرود بها الأبناء مد طويلاً حتى مرحلة يصعبه التكامل . سرعان ما هذا من خلال المؤسسات التربوية أو الإعلامية قد ضلوا من مشكلة أساساً . تلك المشكلة التي تستل في جوهرها في موقف الشباب من الزمر والشباب لم يعد عيب في عقل فكري يستطع لمضي أدهم محسناً في سيطرة الآباء والمك . فالتأخر على الحداثة . المستعمل . ولقد شهد بعد صوب فكري ساهم في . على الآلة . أيما لأهمه تدميه مسددة . ليس به تأخر على الحداثة . ومعنى هذا أن الحداثة قد عجزت فكري تدميه الزمر . ومن ثم ليس عجز لا بعد أفضل الأهمه . كما أنه سر من الأهمه . في قروم سلطانه على لأهمه التامة

١- ما بعد . فإن الماضي . حسب اسمه للآلات لا تتلاقى الحقيقة . في الحداثة . وحده هو المتكامل

وحدها ، ومن ثم فإن الثقافة الخفيفة مفهومها الواسع هي ما يقدمه له المتأخر وحده كما أن الأمل لا ينبغي أن يتجه إلى المستقبل بقدر ما يركز على المتأخر المتأخر وحده كـ والمتأخر وحده هو بحسب الخفيفة

ومما لا شك فيه أن هذه المشكلة التي يعاني منها شبابنا ، والتي قد يشاركها فيها شباب العالم في كثير أو قليل ، قد هيئتها الخصبة الثقافية التي يستقبلونها من أجهزة مختلفة ، والتي أحدثت لديهم نوعاً من الانقسام بين وبين تربيتهم ، سواء كان هذا التراث حباً مثلاً في التراث الشعبي ، أو قدماً مثلاً في التاريخ ، ولو أن التراث بكل ما فيه من إيجابيات ، وصل إلى شبابنا منذ طفولتهم بطريقة وعيه عميقة كي يحدث في دول العالم المتقدمة ذات الحضارة إلى شبابنا منذ طفولتهم بطريقة وأحياناً عميقة كي يحدث في دول العالم المتقدمة ذات الحضارة القديمة ، كما أن شبابنا هذه المرة التي إزاء التفكير المتحد في الماضي أو المستقبل

ومعنى هذا أن مواد التراث الشعبي لا ينبغي أن تكون ، من ناحية الدراسة ، هدفاً في حد ذاتها ، بل ينبغي أن تكون وسيلة لفهم الشعب ، إذ هي في النهاية خلاصة فكره ، وحسبلة مناقشات حياته ، ووجوه الصراع فيها^(١٠)

ولقد أشار أحد الباحثين إلى أنس المنهج الجيد التي يمكن أن تكون وسيلة ناجحة في فهم الحياة الشعبية وتمثل هذه الأسس فيما يلي -

١ - ليس هناك مظهر سلوكي أو نفس سلوكي أو نص شعبي يعيش في عزلة هي مظاهر السلوك وهو المصنوع الأخرى بل إن الكل يعمل داخل نظام واحد ولا بد أن تدرس مظاهر هذا النظام بوصفها وحدات تتحرك في إطار هذا النظام

٢ - يرتب حل هذا أنه يتعمق دراسة العلاقات بين

الموضوعات الفولكلورية بدلا من دراسة كل موضوع على حدة وهذا في مجال دراسة مجتمع القرية

٣ - اكتشاف القوانين العامة ، إما عن طريق الاستقراء أو عن طريق الاستدلال القياسي

وهذه القوانين هي التي يحكم عملية النظام الذي يكون موضوعاً للدراسة^(١١)

وهنا نصل إلى المجموعة الثالثة والاحيرة من الأبحاث التي تبحث في العلاج من خلال البحث في الوسائل العلمية والعملية التي يمكن أن يتبنى بها البحث لتحقيق التنمية للشعب بأسره وليس لطبقة دون أخرى ، ونبدأ هذه الأبحاث من منطلق مفهوم جديد للتنمية ، فالنمية لا تعني مجرد زيادة الدخل وزيادة الإنتاج ، بل تعني الترقى في الرصيد الحضاري الذي يبنى بدو - بالنمو - إلى مادة الإنتاج

ولا يخفى علينا أن العلاج وراء جميع التراث إما أن يكون الطبابة ، أو الرغبة في دراسته نظرياً ، أو الاستفادة منه في أعمال فنية ، وكل هذه الدوافع تؤدي ولا شك إلى نتائج جليلة على المستوى الوطني والوطني ولكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح نفسه هنا هو ما الذي يبعد المجتمع الشعبي عن كل هذا ؟ إن الأبحاث تتم في عزلة عن المجتمع الشعبي ، فكيف يمكن أن يكون ينبغي أن تكون مواد التراث الشعبي موضوعاً لدراسة المجتمع والشعب ، ولكنهم من مناقشات الحياة المعاصرة كما يحسها الإنسان الشعبي ، فالنمية لا يمكن أن تتحقق من الخارج أو بعيداً عن فكر الشعب ومثله وقيمه

هذا من ناحية إعادة النظر في التراث الشعبي نفسه ، أما من ناحية ما يقدم لمجتمع القرية فإنه ينبغي أن يكون عادلاً لأسس بناء المجتمع الشعبي من حيث أنه مجتمع يقوم أصلاً على التصالح والتضامن ، وليس على أساس التنافس الفردي ، كما أنه مجتمع

يتكلم فيه الأفراد ويصغي الصغير فيه إلى الكبير إذا تحدث أو أديع فإذا كفر الجميع عن الإنصات إلى أشكال نصيره وعن الإبداع في الوقت نفسه ، وأصبح بدلاً من هذا صامتا يصغي إلى ما تقدمه له لإداعه المرتنة وغير المرتبة ، تقوم بناء المجتمع الشعبي في القرية من أساسه

ولهذا لا بد أن نراعي خصوصية ما تقدمه للقرية ، ولا بأس من أن تكون لها تربية ثقافية خاصة بها ، ولا بأس من أن تكون لها برامج إداعية مستقلة

وللندية كذلك ما فيها من شباب وطلاب وكبار ، ينبغي أن يطرح عليها تراث الأمة على المستوى الشعبي والمتأخر بوجه عام ، بحيث يرتفع في نفوس أفرادها قياً ومثلاً تبع من هذا التراث نفسه ، ومن هنا يجب أن يعاد النظر في البرامج التعليمية والبرامج الثقافية على أساس من هذا المفهوم ، ولقد قدمت المؤتمر في هذا المجال أبحاث مستفيضة تتقدم منهاج التعليم الحالية وتقدم البديل لها ، كما قدمت أبحاث جادة تفيد من أشكال التعبير الشعبي في المجالات الثقافية العامة ، وفي ثقافة الطفل ، بل في محار الطب^(١٢)

ولا ينبغي في النهاية إلا أن نؤكد مجدداً هذا المؤتمر وحدته ، واستيعاب الأعضاء المشتركين به من الدول الإفريقية ، المقربين منهم في بلادهم أو خارجها ، لكل أبعاد الدراسات الشعبية ، بحيث كان مطلقهم في أبحاثهم من الواقع الشعبي / العمل وليس من مجرد الأمل قواهم

كما نؤكد أن نعيد مجدداً معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بحسب الظروف في جميع مادة التراث الشعبي وتصميمها ودراساتها على نحو جدي أشمل وأبصر أتمتع حقاً على جهاز شعبي منظم على نحو متراو في البلاد المتقدمة

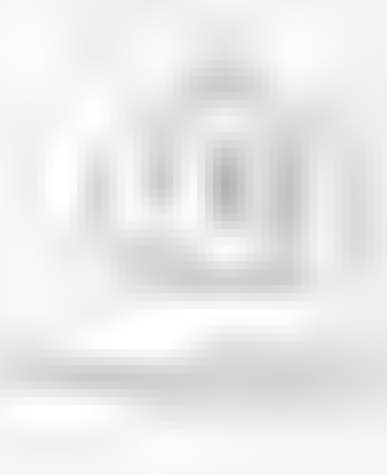
● هوامش

- | | | |
|---|---|---|
| Michael. P. Masawe The role of oral Tradition in Socio-Economic development The case of oral literature and the Tanzanian Experience. | Yusuf Hama Madani Development and Traditional Crafts in the Sudan- Case study | I. S. V. Sengo African Folklore as an Educational Institution. |
| Mahmudi Kugrage Folklore and National Development(Theoretical Consideration). | Aliu Bahar Fafunwa Folklore in Nigerian Traditional Education. | (١) امهر : ١ - سيرة ارامم دور الفولكلور في التنمية الإبداعية |
| Habib Ahmed Dahu The Institution of Hausa Oral Singers as an Educational Tool in Nigeria | Sayyid IL. Hurrels Folklore and National Development a Challenging Paradox. | ب - أحمد عبد الرحيم نصر البحث عن التراث - مجامع في الدراسات الفولكلورية |
| | Al Haj Bidal Omar . Positive and Negative Aspects of development on the Folklore of the Northern Sudan. | ج - |
| | Etalib Hag Azeza Traditional Culture and Mass Media A Paradox | Ahmed el Sali Traditional Medicine and its role in health promotion. |
| | | Khalid al Mubarak From Ritual to Performance |

مؤتمر رفاعة رافع الطهطاوى رأس النهضة الثقافية

نصار عبيد الله

لا في تاريخ مولده ، ولا في تاريخ وفاته ، ولا في ذكرى سفره إلى باريس أو عودته منها ولا بمناسبة ذكرى أى إنجاز من الإنجازات المبهمة إلى القرن بها اسم رفاعة رافع الطهطاوى ، وإنما في تاريخ تصادف أن يكون هو يوم الخامس والعشرين من فبراير الفصح بقاعة الشعب بهوجاج هذا المؤتمر الذى يحمل اسمه



أساتذة الكلية المصممة - آداب بهوجاج - يذكر منهم د. أحمد سيد محمد د. البدر اوى رهران - د. سيد على محمد - د. شعبان ربيع طوطود - د. مير حبيب - وقد تابعت موضوعات البحوث التى قدمها الأساتذة المشاركون حيث دار كل منها حول جانب يمه من جوانب رفاعة ، ففى البحث الذى قدمه الأستاذ الدكتور أحمد حسين الصاوى بعنوان «رفاعة والصحافة» تناول الأستاذ الباحث من خلال دراسة فاحصة متأنية تأثير الصحافة الغربية على رفاعة ، وكيف انعكس هذا التأثير على فهم رفاعة لطبيعة العمل الصحفي ومضمونه ووظيفته ، وهو ما حاول أن ينقله بالتالى إلى الصحافة المصرية ، لقد تشرب رفاعة الروح الديمقراطية الليبرالية التى اتسمت بها الصحافة الغربية خلال الفترة التى عاشها فى فرنسا وحاول أن يعكس شيئاً من هذه الروح فى الوقائع المصرية ، بوجه خاص لكنها سرعان ما صاقت بها وبه فى عصر من الحكم الاستبدادى ، وهكذا لم يقدر له أن يستمر عمروا فى الوقائع سوى بضعة أعشاد يسيرة ، ثم كف عن الكتابة فيها ، على خلاف ما ذكره الدكتور ابراهيم

الذى جاء به هو سلسلة من المراتيل الإدارية والمالية التى دفعت بكلية الآداب بهوجاج - صاحبة المؤتمر - إلى إرجاء موعد انعقاده مرات عديدة على مدى عامين كاملين منذ أن بنت فكرة المؤتمر لأول مرة إلى حد أن للشواي بكلية اضطروا إلى تعديل الموعد حتى يمد أن وجئت الدعوة فعلا لمصورة ، ثم أثمر الإصرار فى النهاية ثمارة الرخوة وقبض الله للمؤتمر أن يفتح أولى جلساته فى صبيحة الخامس والعشرين من فبراير عام واحد وثماني وثمالة وثقف ، وأن يشارك فيه عدد من الأساتذة والفكرين والباحثين الذين يتعمون إلى جهات ومؤسسات عظيمة شئ يذكر منهم د. أحمد حسين الصاوى (الجامعة الأمريكية) - د. عبد الفتاح النيدى (وزارة الدولة للثقافة) - د. محمد عويس (جامعة ليبيا) - د. ابراهيم يسوى (جامعة عين شمس) - د. عبد الرحمن شبيب (جامعة عين شمس) - د. محمد نصر مينا (جامعة أسيوط) - د. فتحي محمد أبو عيسى (جامعة المنية) - د. حسن الليثى (جامعة أسيوط) - الأستاذ سامح كرم (الأهرام) بالاصالة إلى عدد من

ربما يقال فى هذا الشأن إن كل لحظة من لحظات تاريخنا المعاصر إنما تمثل فى حد ذاتها مناسبة ملائمة لإحياء ذكرى هذا الرائد العظيم الذى أوقد جذوة من النور ماتزال باقية ، هذا الرائد الذى تجاوزت آثاره حدود حياته لتصبح جزءاً من مكونات العقل المصرى الحديث شهده بلادنا إلا وبيد صاحب بهصيل مباشر أو غير مباشر لذلك الفيس من المنور الذى أوقده رفاعة على أرض مصر منذ مايقرب من قرن ونصف القرن والذى تناقلته من بعده الأجيال

ربما يقال ذلك وغير ذلك فى عصر من الإنشادة بهذا الرائد العظيم الذى يجد لاحتفال به مناسبة الملائمة مع كل لحظة نشر فيها بأننا مثاقفون متناغمون مع أقصى ما وصلت إليه حضارة الإنسان فى كل مكان ، دون أن ننسى إحساننا بأننا مازلنا رغم ذلك الأبناء المنيرين هذا الوطن .

ربما يقال ذلك وغير ذلك ، وهو كله حق بحسب لأمراء فيه ، لكن من الحق والأمانة كذلك أن يقال إن العامل الأخرى فى عديد تاريخ المؤتمر على النحو

عبد - في تاريخه للوقائع المصرية - من أن رفاعة رفع قد عمل بها في الفترة من ١٨٤٢ إلى ١٨٥٠ وتابعه في هذا القوب كثير من الباحثين دون أن يسي أحد منهم بأن يرجع إلى أعداد الوقائع المصرية ذاتها خلال الفترة المذكورة ، بحقق بنصه - كما فعل الدكتور الصاوي - من أن رفاعة كان مداوما على التحرير فيها . وما يجدر بنا ذكره هنا أن هذا البحث هو استكمال لبحث سابق قلعه الأستاذ الدكتور إلى مؤرخ حلي مائل فقد بكية الألس منذ سنوات ثم تابع خطه بالبعد من الإضافات حتى ليكاد البحث في صورته للزينة أن يصبح مؤلفا متكامل في موضوعه ، لكنه يصدر يوما في كتاب مستقل بمادتنا في معرض الحديث عن رفاعة والصحافة فلا يهونا هنا أن نشير إلى بحث آخر تقدم به إلى المؤرخ الدكتور سحر حبيب بعنوان « رفاعة صحفيا » أكد فيه أن رفاعة من خلال تطويره لأسلوب الكتابة الصحفية ومن خلال تطويره لموضوعاتها إنما يكشف عن وعي حقيق وإدراك لوظيفة الصحافة باعتبارها أداة للاتصال بالجمهور .

ثم نتقل من رفاعة الصحفي عند الدكتور الصاوي والدكتور حبيب إلى رفاعة « المفكر السياسي » عند الدكتور محمد نصر مينا ورفاعة « ضيق القانون » عند الدكتور حسن الليثي ، فقد تقدم الدكتور نصر مينا إلى المؤرخ ببحث عنوانه « الفكر السياسي لدى رفاعة الطهطاوي » كما تقدم الدكتور الليثي ببحث عنوانه « دور رفاعة الطهطاوي في تطبيق القواعد الأصولية الإسلامية على القوانين الفرنسية » وما كان متصلا بتكاملان بمقارن ما تتصل دراسة السياسة بالقانون وتكاملهما معها ، فقد أبرز الباحثان - كل على حدة ، ومن منظوره الخاص - إيمان رفاعة بالقيم والمثل السياسية العليا كالحرية والعدل ، واستشهد كل منهما بترجمته للمصنف الفرنسي وتعليقه على مواده ، وكأنه بهذا يصبح لمواطنه مثالا لما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين حاكم وأهكوم ، غير أن تأثير رفاعة بالتشريعات الفرنسية لم يكن تأثيرا سلبيا فقد استطاع أن يمزج بينها وبين تراث الفقه الإسلامي وأن يردّها إلى مصادر هذا الفقه العظيم من كتاب وسنة وإجماع وإشهاد ، على النحو الذي أبرزه الدكتور الليثي في بحثه .

ثم نتقل مرة أخرى من رفاعة الصحفي ورفاعة المفكر السياسي ورفاعة الفقيه القانوني إلى جانب آخر طريف هو رفاعة الشاعر الوطني ، في البحث لتقديم من الدكتور أحمد سيد محمد ، عن شعر الوطنية عند رفاعة الطهطاوي تقدم الباحث دراسة شافية من شعر الوطني بادئا بتحديد معنى الوطني ومنها إلى أن الوطني عند رفاعة يجد حلوه في حدود مصر ، ول داخل هذا الإطار تدور مصائبه الشريفة - ولم يمت صاحب البحث أن يعرض له من الناحية الفنية حيث يجده يؤكد لنا أن رفاعة وإن كان محددا للشعر وعمل

هو ما فإن تجدده في هذا المجال محدودة النطاق لا يمكن مقارنتها سحيقة له الش

ثم يتقدم الدكتور شومان ربيع طرطور ببحث مثير قدر ما هو علمي ودقيق - في هذا البحث الشائق الذي حمل عنوانه « رفاعة الطهطاوي مظهر من مظاهر النهضة في الشرق » عدد الباحث - وهو من التخصص في الثقافة الفارسية - مقارنة طريقة بين النهضة الفكرية التي شهدتها مصر على يد رفاعة وبين نهضة مثاله شهدتها إيران في عصر الصفه نقرضا ورغم أن الباحث قد أورد مقارنة في حاد شديد مكتملها بذكر الوقائع والأمثلة دون أن يتجاوز ذلك إلى استنباط النتائج أو تحليل للقداعات ، على الرغم من ذلك ، فإن القدر لهذه البحث مخلص بسهولة إلى أن تاريخ الشرق الإسلامي ليس حبرا متعصلا ، تدور كل منها حول ظواهرها الخاصة وتحكمها قوانينها الموضوعية المتصلة ، بل على العكس من ذلك فإن أسباب التشابه ووشائج الصلة ما بين الظواهر التي يشهدها للشرق الإسلامي بين الحين والحين لم ي أوضح بكثير من جوانب الاختلاف والتباين .

وبعد في شجع لنا القام ولا الجهد للوقوف عند كل بحث على حدة ، حيث تباين حصاد هذا المؤرخ - كما أسلفنا - من دراسة للصحافة إلى دراسة للسياسة والقانون ، ومن دراسة للظاهرة التربوية (د . محروس مبدع حرمي) إلى دراسة لولف رفاعة من المفاهيم الحديثة (د . البدرأوى زهران) ومن دراسة معارفه شائعة للنهضة الثقافية في الشرق الإسلامي (د . شعبان طرطور) إلى دراسة أخرى شائعة حول « أثر باريس على كل من طه حسين ورفاعة الطهطاوي » (د . محمد عريس) ، بالإضافة إلى بحوث عديدة أخرى حمل بها هذا المؤرخ الحافل .

إن شجع لنا القام ولا الجهد للوقوف عند كل بحث على حدة لكتنا نسجل هنا أن سائر البحوث - على تباين موضوعاتها ومستوياتها من الدقة والأسئلة^{١٥} - قد جمعت بينها سيط واحد مشترك هو وهي الباحثين بمدى أصالة رفاعة وهو يقف في مواجهة ثقافة جديدة عربية إنه يمثل حلما في شجاعة التراث التي لم تجمعها دهشة المنهج عالم جديد ، إنه يتجاوز آنياره هذا إلى مرحلة المصمم والفن والفن والفرج بين جدوره الأصيلة وبين هذه الحضارة المعاصرة الجديدة إنه لا يخف جامدا أمامها ولكنه في الوقت ذاته لا يتقرب ولا تنزف ، إنه يتأخض ما بين تراثه وما بين التراث الغربي في مصونية رائدة - ثم يبقى بعد ذلك بحث آخر أثرتنا أن يرجعه إلى نهاية الحديث ، لا يمثل فيه من ظاهرة خطيرة كثيرا ما ملمسها لدى حسن أرباب الفكر والفن ، ومعنى بها الانبهار المطحن بالمصطلح الأجنبي واستخدمه في غير موضعه ، ول غير سابقه للمفهوم الأصلي الذي لا معنى بل ولا يمكن فصله عنه ، وهكذا يحق بحث بعنوان « التنصير

الدباليكتيكي لأسلوب رفاعة في التنصير » ليعبر في ساطعة لافتة أن هذا لامتناع بين ثقافة الشرق والغرب عند رفاعة « الدباليكتيكي » ، أو الدباليكتيكية (في معرض مقارنته التي بقيها على سبيل الحذنة بين الاشتقاق) متوهما بذلك أنه قد اكتشف جديدا ، نسبيا أن ليس كل امتزاج بين وضعين متقابين هو امتزاج ديباليكتيكي ، وأن التصبيرة الدباليكتيكية ذات ملامح معينة فهي تسع من الوضوح ذاته بأصباره مطبوعا على مبه ثم باعتبار التي منطوية كذلك على على مبه وهكذا صعودا إلى الحقيقة النهائية التي هي الفكرة المطلقة عند هيجل ونبي هي الضمير اللامع عند كارل ماركس .

لقد كان ينبغي على الباحث هادئ ذي بدء أن يقرر لنا صراحة أو غسنا أي اصطلاحات هي التي يصدر عنها تحليله (الدباليكتيكي) ، يصدر من منطق هيجل أم عن منطق ماركس . أم من منطق جديد . أم كان عليه أن يربط ما بين هذا المسج في التحليل وبين موقف فلسفي شامل في الوجود والعره ، وبهذا وحده يصبح استخدام هذا المصطلح مقبولا ومفهوما ، فهل هذا هو ما فعله الباحث ؟ كلا فقد ألتقى جانبيا من بحثه للحديث عن صباه الباكر (صباه هو لا صبا رفاعة) وألتقى جانبيا آخر لبحث مفهوم الدباليكتيكي على نحو يسقط أنصار هذا المسج وبصومه معا ، وذلك قبل أن ينتقل إلى بحث الفادج التي يزعمها ديباليكتيكي في أسلوب رفاعة في التخليص بادئا بالمؤلف الدباليكتيكي الأول الذي هو ، ونحن هنا نستخدم عبارات الباحث بالصبر .

(أ) رفاعة بقرئته ومصرته وإسلامه وأرهيه (ب) هي باريس عاصمة كبرى من عواصم الغرب بكل ما في الغرب من حضارة .

وربما يروق للفتنل بالفلسفة أن يسأل صاحب هذا البحث كيف صاغ له أن يتصور أن (ب) هي مرحلة إلى الضروري الذي لابد أن يتضح عنه (أ) ؟ ثم ما مبد هذا التصور وما هدف الباحث من هذا الصرب من التحصيل ، غير أننا نتجاوز هذا السؤال الجزئي وغيره من الأسئلة الجزئية لنطرح التساؤل الأهم وهو : « أفنا أن لنا ونحن نحكي ذكرى رفاعة أن نحسن نمثل روح هذا الزائد العظيم (١٥)

● حوامش

(١٥) قروب معالجة سرعاج طبع البحوث التي قدمت في هذا المؤتمر ، وقد تم إعداد الملحق اللازم للنسج وبد العمل فضلا عن إعدادها لنشر في كتاب ليد يصدر قريب

THIS ISSUE ABSTRACT



Therefore, we present two translated papers in the present issue. The first paper translated by Abd el-Fatah El-Didi, is entitled «The Phenomenological Approach to Literature: Its Theory and Methodology». The second paper translated by Maher Shafiq, bears the title «The Ontological Approach to Literature». We hope the reader notes the opposing views expressed in these articles.

In making reference to the phenomenological approach to literature, Robert Magioli identifies critics working within the framework of Husserl's phenomenology. Other labels used for this group of critics include «The Geneva School» and «The Critics of Consciousness». The latter rubrics were devised by Sarah Lawall as a title of her book on these critics (1968).

Most of these critics regard literature as a *fictive event* not as an *object*. They characteristically speak openly of the author's experiential patterns as actually present and operative in the literary work. Through analysis of experiential patterns latent in the work, they focus on the unique role of the author's self in its involvement with the world. They thus undertake to search and phenomenologically describe the author's unique voice and experiential patterns as incarnated in his literary achievements». They insist on identifying *Le parole* or the words of crystallization, which are the product as well as the embodiment of the author's consciousness. Literature is thus an incarnation and an embodiment of the author's consciousness as described above. The critic's task is thus concerned with the empathetic identification of the writer's consciousness and his awareness of this consciousness as reflected in the work. The critic thus has to delve into the writer's consciousness as well as reconstruct it, insisting throughout in a process on remaining metaphysically neutral and uninvolved, not concerned with anything other than the literary experience and not revealing anything other than what may be revealed in the work itself. The critic's quest is a search for «the general essences» and the philosophical background underlying such critical scrutiny is Husserl's phenomenology. It is possible, according to the critics of consciousness, to find truth through the recognition and identification of *essences* as revealed or incarnated in the artist's consciousness.

For these critics, experiential patterns assume key importance because of their crucial function: they constitute the one set of factors remaining essentially the same in the imagination's finished work. Latent experiential patterns are unique to the author and are the foundations of all his enterprises, including his imaginative ones. They argue that experiential patterns constitute the means whereby something of the author's consciousness is present in his work. The

patterns are carried within the literary work itself and are discoverable through a phenomenological scrutiny. These experiential patterns may only be experienced through the work of art itself. Most of these critics are thus concerned with critical concepts such as *the modes of consciousness*, *contents of consciousness*, *experiential patterns*, *the symbol of these experiential patterns*, and *recurring symbols* (*Le parole*) or the classification of symbols as evidence for experiential patterns of consciousness.

This critical approach raises a number of problems. Not least of these is its return to viewing the work of art as a *document* for the artist's consciousness. It raises other problems concerning the ontological existence of the work of art, in addition to the problems concerned with viewing the work of art as existing independently as an event and an object at one and the same time. An opposing view is voiced by K. Wimsatt in his article, «Ontological Approach». He is quite satirical when he comes to the critics of consciousness. Wimsatt bitterly satirizes what he calls the contemporary *Parisian heresy* by which he means «the structuralism». His satire of Jakobson's «The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination» would make Shoukry Ayad's criticism of the structuralists (published in the previous issue of *Fuqûl*) look quite tame. His rejection of structuralism and phenomenology as approaches to literary criticism leads him to search for an alternative critical approach. He says that anyone who wishes to preserve his character and humanity as a literary critic must stick to Coleridge and Croce.

This conclusion does not seem to be a very satisfactory one. In fact it raises further problems which take us back to hermeneutics, especially if we were to compare Wimsatt's interpretation of Baudelaire's poem, «Les Châtes» with the structuralist interpretations of Jakobson and Levi-Strauss on the one hand and Riffaterre on the other.

This comparison may lead us to question the difference between a «projection» and a «reading».

This endless questioning of critical methods seems to continue whether we are reading Ramses Awad's «Orwell the Literary Critic: a Political Impressionist» or Angel Boutrus Saman's study entitled «George Eliot among the Critics».

There is no doubt that all this questioning will lead us to adopt an attitude *vis-à-vis* all these approaches and methods. The reader may then agree with or disagree with or choose to modify the classification of these critical approaches as presented in René Wellek's «Twentieth Century Trends in Literary Criticism». Whether the reader agrees with, rejects or modifies these approaches, he never the less becomes a full and an active participant in this debate.

Kamal Zaki entitled, «The Mythological Interpretation of Ancient Poetry». This study is a continuation of his former study «Mythology», and his quest for what he calls semiotic or semiological systems in pre-Islamic poetry. Ahmed Kamal Zaki stresses that the myth is the basic material and essence of Ancient Poetry. He points out the recurrence of elements of myth in many of the recurrent features of pre-Islamic poetry such as its imagery, its stylistic patterns and its recurrent symbols. After pointing out the recurrence of what one might call Jung's Archetypes, he goes on to discuss the mythical dimensions of the sword and references to the «Murdered King» or «The Animal» which are universal archetypal patterns. He also points out the significance of the archetypal image of «The Departing Beloved» (al-zu'm), which frequently recurs in amatory preludes recited at abandoned campsites (al-aṭlāl) with the departing beloved's journey coming to represent the sun's daily course from its rise to its setting. Ahmed Zaki stresses the mythological aspects of the archetype. He also points out that this archetype may be broken up into a number of metaphorical images which reflect the poet's culture and environment.

Ibrahim Abd al-Rahman's article dealing with the mythological interpretation of pre-Islamic poetry in a new reading of this poetry. This new reading depends on (1) the historical linguistic lexicon in relation to myth and folk sources and (2) a reconstruction of the mythological world, which is the source for Arab Religious Mythology. His study reveals mythological influences and imagery such as the image of the «female goddess» in al-A'sha's poetry. Ibrahim Abd al-Rahman's reading may convince us of the necessity of such endeavour.

What do we mean by a «reading»? Research in semiology and the mythological origins of literature imply a specific stance or attitude by the modern reader towards an old text. The reading of a literary text evokes problems concerning its interpretation. It also involves dealing with the reader's right to re-read an old text and re-interpret it. Likewise, it raises questions concerning «the correctness» and «consistency of the interpretation». All these problems fall within the domain of **Hermeneutics**.

Hermeneutics is a word heard increasingly in theological, philosophical, and even literary circles. It is etymologically derived from the Greek verb *hermeneuō* (to interpret) and the Greek noun *hermeneia* (interpretation). Generally speaking, literary hermeneutics deals with the extensive efforts taking place in many parts of the world in an attempt to establish a theory of interpretation in literary studies.

«Understanding a literary work, therefore, is not a scientific kind of knowing which flees away from existence into a world of concepts; it is a historical encounter which calls forth personal experience of being here in the world. (Richard Palmer 1969) The scope of hermeneutics is quite extensive: it deals with the problem of understanding a religious text, the interpretation of tradition and the interpretation of contemporary texts.

In his historical review of «Hermeneutics and the Problems of Interpretation» Nasr Abu Zaid begins with our religious heritage. He gives equal importance to the use of critical sense in dealing with hermeneutic theories in the West and to the importance of this approach in studying some of our literary problems. He starts his review with a short historical account of hermeneutics and its leading proponents and thinkers. He proceeds to discuss Schleiermacher's «hermeneutic circle», and then the individual process of text understanding and the text's acquisition of a new life through the interpreter in Wilhelm Dilthey's work. He later branches Husserl's Gadamer's conception of understanding as an existential problem. This short historical account seeks not only to tell us about the French (Goldmann & Ricoeur), the Italian (Betti), and the American hermeneutic thinkers (Hirsch & Palmer), but it also tries to give an account of the methods, approaches and practices that are applied and used in the process of text interpretation. This review draws our attention not only to the potentialities of hermeneutics but also to the need for studies by scholars of Arabic in this area.

There is no doubt that the new horizons opened up by hermeneutics will enable us to re-evaluate and re-view a large number of problems and enable us to pinpoint new problems that we have not previously recognized. We might start looking at contradictory and opposing interpretations and views of one and the same text as Morris Weitz does in his book entitled *Hamlet and Literary Criticism*. We could also examine the work of one artist and the complexity of contradictory interpretations and views of his work. It is only from this perspective that we should approach Gaber Asfour's preliminary observations in his article «Critics of Naguib Mahfouz» which is a preliminary attempt to present a reading in «the criticism of criticism» which owes much to hermeneutics. This study of Naguib Mahfouz proposes to examine from a hermeneutic perspective - the body of criticism that his texts have generated. This attempt may draw our attention to the importance of analysing and reviewing our critical methods and approaches. Such a review is not possible, however, without a thorough knowledge of other critical approaches.

THIS ISSUE ABSTRACT

standing of the discipline. Therefore, this issue includes two critical experiments: applied semiological analyses of Saad Eddin Waizba's play *«The Professor»* (Al Ustādh) and one of the most important novels of our age, *«One Hundred Years of Solitude»*. Hoda Wasfi presents the semiological analysis of the play in an attempt to explore the fundamental principles of drama through a specific theatrical performance. In his book entitled *Literary Criticism and Semiotics*, the Spanish critic, Cesare Segre presents his analysis of *«One Hundred Years of Solitude»*, translated by Etudal Osman.

If semiology leads us to the text message, it also helps us to grasp the meaning of this message itself, but it may also be related to other external systems. Among these systems is the world of mythology which may be embodied in the text. The relation between the text and the world of mythology is similar to the relation between the text and creative mind and the literary product. Therefore, the literary text may present an interpretation of the myth and vice versa.

Samir Sarhan's article entitled *«Mythological Interpretation in Literary Criticism»* presents several directions within this approach. His article starts with the sources of this approach in C. G. Jung, who related mythology to the collective unconscious and myths to dreams. The article deals with Jung's formulations of the relations between dreams and myth and his conceptualization of archetypes. The dream just like the myth, is not self-interpretative and it does not include direct reference to its meaning. In this context, the meaning of poetry acquires new dimensions which implicitly include tension and opposition. Sarhan's article reveals close relationship between Jung's ideas and those put forth by the school of New Criticism and takes up as well psychological literature and creativity springing from a vision. Also figuring in this article is symbolism and the contributions of Vico, Herder and other mythological critics like Northrop Frye, Susanne Langer, Ernest Cassirer. The importance of Northrop Frye lies in his discovery of the relationship of myth to poetry, which could help us transform literary criticism into science. Whatever our attitude to these claims may be, there is no doubt that the mythological perspective leads to an increased awareness of the meaning of the work of art and dampens the exaggerated claims for objectivity of critical approaches towards art which tend to see a work of art as a closed entity. Every work of art must include in its texture, elements from mythology and archetypes. That is why we cannot study a work of art divorced from these elements. Moreover, it cannot be studied without assessing the author's responses and attitudes to these archetypes. Yet, have the

mythological critics actually succeeded in devising an integrated approach towards the analysis and study of works of art? It is quite obvious that there are a large number of problems and differences of opinion among the proponents of this approach. It is also possible to compare an old thinker like Vico with a contemporary like Levi-Strauss to show the differences between their respective directions. This is what Ferial Gaboun Ghazout did in her article entitled *«The Mythological Approach: A Comparative View»*.

A discussion of Vico's ideas entails his concepts of history, mythology, poetry and the origin of language. All these may help us to understand Vico's evolutionary dialectic, which proceeds from the simple to the complex, from the monosyllabic to the multi-syllabic, from the concrete to the abstract. In presenting Levi-Strauss, the writer discusses structuralism and its contribution to mythology. More important still is the discussion of Levi-Strauss' concept of the primitive mind, which seeks to be wholistic and universal. Mythology gave primitive man a framework in which he could conceive the world but never be able to control it as modern science does. Levi-Strauss' approach is based on dividing myths into «mythemes» which reveal relationship of similarity, opposition and contradiction. He interprets mythological characters, with reference to their concrete characteristics and the ethnographic context from which they spring. In his interpretation of the myth he makes a simultaneous paradigmatic and syntagmatic reading. If we were to compare Vico's approach to that of Levi-Strauss, we would characterize the former as dialectic and the latter as analytical.

There is no doubt that there are adequate examples and evidence to support the Mythological Approach or Mythological Criticism. In fact available to us are studies on Mythology in the Egyptian Theatre, the Tamouz, poets, and several analyses of the myths of birth, the Myth of Death and Resurrection in modern Arabic poetry as well as the Myth in Arabic thought. However, Pre-Islamic Poetry in particular represents an interesting area for the application of this approach to criticism. Fundamental to this interest is (1) the transparency and ambiguity of archetypes in this poetry (2) the close interactions between the linguistic system in this poetry, the belief systems of pre-Islamic society and myth and (3) the fact that this poetry springs from an oral tradition closely allied to the collective unconscious.

There are at least two studies in this issue which deal directly with pre-Islamic poetry, each constituting new readings of this poetry and each relying upon different tools and procedures. The first study is the presentation by Ahmed

also implicitly questions the value of using a linguistic model in the analysis of non-linguistic relations. Why is language considered the only means of reference for the interpretation of all semiotic systems? We will find an answer to such questions in Emile Benveniste's study entitled «The Semiology of language» translated by Ceza Kassem. This study starts with an account of the work of Peirce and de Saussure and proceeds to establish two of the most important principles which govern the relationship between different semiological systems. The first is concerned with the non-synonymy of these systems on the one hand, while the second stresses the functional value of the sign. The study of the nature of relationships between these systems helps us to understand (1) their generative properties, i.e., the generation of one system from another, (2) the mutual relationships of homology, i.e., those relations allowing a mutual exchange of parts between two systems. Moreover, the interpretative relations are brought into play whenever one system is used to interpret another. The interpretative relation brings to light the importance of language as the sole means for the interpretation of all semiotic systems. Semiology, contrary to the assertions of sociologists, asserts that language unifies all of humanity and is the source of all the governing principles of society. The semiological relationship (at the interpretative level), reflects social relationships.

Semiology asserts that language has a dual meaning in as much as it leads to the simultaneous recognition of the sign and the understanding of the utterance. Strangely enough, the Saussurean concept of the sign-which lies at the very base of semiology has acted to inhibit the further development of this discipline. Therefore, we have to go beyond de Saussure's concept of the sign as the unique unit determining the structure and function of language. In so far as we extend the Saussurean definition of the sign into the realm of semantics, we inevitably must go beyond the limits of language.

We might say that, semiology, or the science of signs is a discipline that sees its purpose as an exploration, and an end to understanding. The raw material of this discipline is human communication, hence it is not possible at the time being to determine its governing principles. Therefore, we cannot yet say that semiology is a science in the full sense of this word. Likewise semiological analysis has not yet been refined to the extent that we may consider it scientific. These words of warning occur in Sanna Assad's article on «The Semiology of the Theatre», which is a specific attempt to test the principles of semiology in a specific attempt to test the principles of semiology in a specific area of literary criticism. Sanna Assad emphasises from the very beginning the exploratory nature of

this new discipline. She warns us as to the difficulty of its application in theatrical criticism in as much as the theatrical message is a complex one which embraces a large number of aesthetic systems inter-acting simultaneously. All these factors make the analysis of the theatrical message an extremely difficult task. Such a semiological analysis requires of the critic that he perform his act of reading with no preconceived notions. The theatrical message includes signals and noises, it being totally related to the theatrical performance, the main function of which is only one component in the communication triangle, i.e. the addressor (or sender), the addressee (the recipient) and the text (the message). The communication triangle helps us to determine the meaning of the signifier, and the signified, it asserts the transience of the meaning of the signifier itself, for the signifier is dependent upon the cultural and temporal context as well as the addressor and the addressee. Thus meaning becomes a specific relation between people communicating at a specific moment in time. The science of signs is concerned in the first place with meaning as determined in actual communication. However, the semiology of the theatre does not seek the exact meaning of the message; rather to discover many of the potential meanings. It is the director, actor, reader or spectator who perform the act of interpretation. This will inevitably lead us to a discussion of the relationship between the dramatic text and the theatrical performance, yet at the same time it differs from it. The language of the dramatic text is a natural language that is translated in the performance into a number of nonlinguistic signifying systems. Therefore, it is almost impossible to have a single reading for both the text and the performance.

Just as the distinction between the dramatic text and the performance requires distinguishing a complex myriad of signs, it likewise necessitates distinguishing two closely related parts of the text- namely, the dialogue and the stage directions. More important still is the quest for a cognitive model for the analysis of the component units of the theatrical message. This model- whatever it may be- must help us towards a better understanding of the play as well as help us to discuss the characters, the place and the time, and all the observable changes in these components. We must not forget that the theatrical performance includes a number of signifying systems- both aural and visual- all of which enrich the language of the text.

We must attempt to apply the science of signs to theatrical material, whether as a text or performance- or to any other form of literature, whether poetry or prose in as much as such attempts towards its application are essential for our under-

THIS ISSUE ABSTRACT



significant books ever written in Arabic, thorough knowledge of which becomes an essential prerequisite for any scholarly linguistic study seeking to discover the meanings of Arabic syntactic structures. From this perspective, al-Jurjānī's book is tantamount to the philosophy of language in the Arabic tradition. Al-Jurjānī's grammar is not a prescriptive discipline; rather, it is a descriptive study of Arabic styles and syntax. As such, it helps us to understand the semantic significance of Arabic syntax as well as help us to see poetry in the widest universal sense.

Al-Jurjānī wanted to put an end to the chaos of impressionism and idiosyncratic views of literature by transforming the study of literature into a comprehensive and systematic pursuit. He found no other way to achieve his purpose than by establishing closer links between literary studies and the linguistic description of lexis and utterance production. He thought that a linguistic and grammatical description of texts could present an important contribution to the study of literature. Concern with the grammatical and linguistic potential of language could then lead to a better understanding and appreciation of poetry, because grammar constitutes an important part of what may be called the use of words in poetry. Language is used effectively and creatively in poetry and in this sense we can say that poets discard a number of possible grammars in favour of a unique grammatical system. This implies that the study of literature must proceed from a grammar outside the work of art to the grammar of the literary text. It is only by studying the relationship between the two grammars that we can distinguish between the different levels of language. Such a study also demonstrates that the grammar of poetry is not just the inevitable outcome of linguistic conventions, but indeed a meaningful and significant system. The power of poetry lies to a large extent in its deviation from the external grammar to which it relates itself. Deviant structures produce grammatical tensions which play an important role in our total experience of the poetic message. Moustafa Nassef's study of the two opposing linguistic system, leads by necessity to the discipline of Semiotics. Semiotics provides us with a concept of signs which allows us to analyse a set of opposing systems and the conflicts or tensions arising from the simultaneous use of various codes in the same message.

Moustafa Nassef's concept of tension of the grammar of poetry does not differ much from Jury Lotman's semiological views. Lotman visualizes a literary text as a semiotic «space» in which two meaning-generating codes, or languages interact in the production of meaning.

Semiotics, also referred to as Semiology, is a new discipline which has emerged from linguistics and which has opened up new vistas for contemporary criticism. We can trace the term «Semiology» back to the swiss linguist Ferdinand de Saussure (1857-1913), who indicated the necessity of establishing a new discipline dealing with human signs and their governing principles. The second term *Semiotics*, was derived from the work of the American philosopher Charles Sanders Peirce (1914-1939), who borrowed this term from John Locke. The latter used this same terms as a label for a discipline derived from logic dealing with signs. Both de Saussure and Peirce laid the foundations for the establishment of a new discipline for the study of human communication at diverse levels, one of which is the literary text. Semiotics provides the theoretical framework for analysing the system of signs comprising the literary text. In order to explain this new approach we have presented a section dealing with the basic concepts and dimensions of this discipline. Amina Rasheed presents a comprehensive review of this important discipline, which flourished since the sixties and has benefited a variety of disciplines in the study of human communication and systems of signs. She reviews the historical development of Semiotics and discusses the concepts of «communication», «code», «meaning», and «sign». She also deals with the contribution of Semiotics to literary studies and the attempt to understand the literary sign *vis-à-vis* its dialectic relation with the text on the one hand and the ideological and socio-cultural context on the other. She likewise deals with the dual nature of the «poetic sign» (comprising both the signifier and signified) before embarking upon a discussion of the duality of poetic discourse. In her discussion of the «narrative sign», she regards narration as the linguistic space where various levels of language meet in what may be called a multiplicity of styles, of languages and of sounds. This necessitates «modelizing» (i.e. establishing models for) the language of a narrative as a signifying system which expresses ideological systems coinciding with cultural systems. Thus the semiotic perspective does not isolate the work of art, but rather views it as a signifying system inseparable from its cultural context, which in turn includes a set of signifying systems of signs, each having its own specific structure. This move from literature to culture indicates that semiotics is an attempt to understand the signifying systems which surround us, and in a broader sense, an attempt to understand the world in which we live. It is only in this context that we can understand Lotman's statement that semiotics attempts to deepen our understanding of truth and enrich the meaning of life.

This quest leads us to pose a basic question concerning the place allotted to language amongst other systems of signs. It

THIS ISSUE

ABSTRACT

The present issue of *Fuṣūl* is a sequel to the previous one. It includes the second and final part of the study of the approaches in contemporary literary criticism presented in the first issue. This does not mean that we have given a full account of these approaches. It is an attempt to introduce the most important approaches in contemporary literary criticism to the Arab reader. Rather than being just a review and a display of complex technical critical terms, it seeks to present a full account of all these approaches and seeks to discuss each of them in relation to the present literary scene and within the context of our Literary Tradition (*al-turāth*).

In the present issue we have included the following: (a) an account of some contemporary approaches to literary criticism other than those presented in the previous issue; (b) a few critical studies from the contemporary Arabic critical scene; and (c) several views of Arab literary criticism. Finally, this issue presents new readings and re-evaluations of texts, ranging from pre-Islamic poetry to a review of Saad Eldin Wahba's play, *The Professor* (*Al-Ustādh*), which is currently being performed.

Our insistence on originality has urged us to start this issue with two opposing readings of our critical tradition, the first of which is Abd el-Qader el-Qutb's view of «The Ancient Arab Critical Tradition» from the perspective of methodology. The second is Moustafa Nassef's reading of the relationship of Grammar (*Nahw*) and Poetry in Abd al-Qaher Al-Jurjānī's *Manifestations of Rhetorical Inimitability* (*Dalā'il al-I'gāz*). The difference between these two readings is due in the first place to the opposition of their fundamental hypotheses. While Abd el-Qader el-Qutb insists on keeping apart the fundamental precepts of Ancient Arab Criticism and those of the contemporary critic, Moustafa Nassef tries to find common ground between them. Nassef's interpretation of the fundamental precepts of *al-turāth* is used to support contemporary critical views. Although Abdel el-Qader el-Qutb stresses the need for

absolute objectivity and Moustafa Nassef stresses the importance of maintaining the dividing lines between ancient and modern thought, their approaches differ considerably, the former viewing our critical tradition negatively, the latter re-interpreting it positively.

Abdel el-Qader el-Qutb stresses that our critical heritage is quantitatively and qualitatively limited and restricted in comparison with other aspects of our tradition. He likewise stresses that criticism was never the major concern of the ancient scholars. Therefore, he reasons, Arab criticism has never attained a comprehensive and fully integrated theory.

Rather, it restricted itself to isolated critical efforts, to the formulations of logical statements and to the study of single verses. Ancient Arab criticism studied not the structure of the whole poem but limited itself to the study of the rhetoric of the utterance. Abd el-Qader el-Qutb has no intention of decrying our critical heritage he is only trying to put it in its proper place in relation to other aspects of traditional Arab thought. He is also trying to warn us against the danger, or pitfalls into which contemporary critics may fall, if they choose to base their views or theories on our critical heritage.

El-Qutb stresses that *The manifestations of Rhetorical Inimitability* is nearer to rhetoric than it is to criticism and that al-Jurjānī's real purpose is a prescriptive one, in that he seeks to teach and enlighten the reader through the presentation of ready-made examples similar to those typically used by the ancient grammarian. El-Qutb thinks that al-Jurjānī's views about verse are fragmentary and contradictory and that it is difficult for the reader to view poetry in a comprehensive manner. Although al-Jurjānī extends his concept of grammar to include rhetoric, he does not take any account of the other aspects of the literary text. For Moustafa Nassef, this very same book has a completely different meaning and value. Nassef sees it as one of the most

FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Chairman of Board of Directors

SALAH ABD EL-SABOUR

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Sub. Editor :

GABER ASFOUR

Editorial Manager :

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate

EITIDAL OTHMAN

Lay Out :

FATHI AHMAD

Executive Producing :

IBRAHIM EL-SADANY

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

Sh. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

TRENDS IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM

Part II

Vol. 1

No. 3

April 1981



مركز بحوث وتطوير علوم إيس دي



دار الكتب والوثائق القومية

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press